ARALIK 1986 SAYI:13 500 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM

ÖMER ULUÇ

DÖNEKLİK ÜSTÜNE / *Memet Fuat*
HOŞGÖRÜ VE HOŞGÖRÜLMEYEN / *Tzvetan Todorov*
ŞİİR VE OKURU / *Mehmet H. Doğan*
RESİM VE ZAMAN / *John Berger*
EDİP CANSEVER'İN ŞİİRİ / *Güven Turan*
MİMARLIK SANAT MIDIR? / *Üstün Alsaç*

AYDINLAR DİLEKÇESİ DAVASI

Bu kitap, Aydınlar Dilekçesi ve Davası'nın sanık sorgulamalarını, iddianameyi, sanıkların duruşmalardaki ifadelerini, yargılama aşamalarındaki tutanakları, sanıkların savunmalarını, mahkeme kararını ve bu konuya ilişkin başka belgeleri kapsamaktadır.

Bu kitap yurdumuzdaki demokrasi savaşımının önemli bir kesitini bütün yönleriyle gözler önüne sermektedir.

Çıktı!

520 sayfa, 3300 TL.

değerli kitaplar yayımlar.

GELİŞİM SÜRECİNDE TÜRK KARİKATÜRÜ 1

Turgut Çeviker

XIX. yüzyılın ikinci yarısında gazete ve dergilerde başlayan Türk karikatürü çetin koşullar altında gelişip serpildi. basının en öncü ve en dirençli yönü olmayı başardı. Ne var ki eleştirel ve tarihsel olgularda yeterince değerlendirilip öne çıkarılamadı. Bu doğrultuda atılmış ilk adım sayılabilecek **Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü** adlı dizi kitaplarımız, ilgi alanı dışında, basın ve siyasal tarih, toplumsal ve kültürel değerler açısından da önemli belgeler içeriyor. Dizide dönem değerlendirmeleriyle birlikte antolojiler ve kişisel albümler yer alacak.

Her çeşit yazınsal değerlendirmeye kaynaklık edebilecek olan bu kapsamlı çalışma **Tanzimat ve İstibdat** (1867-1908), **Meşrutiyet** (1908-1918) ve **Kurtuluş Savaşı** (1918-1922) dönemlerini kapsayan toplam on üç kitaptan oluşuyor.

Tanzimat Dönemi 1867-1878

İstibdat Dönemi 1878-1908

Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü I / Tanzimat ve İstibdat Dönemi (1867-1908), **Terakki Edelim Beyler** (Nişan G. Berberyan), **Osmanlı Tokadı** (Ali Fuat Bey) ve **Tanzimat İmzasız Karikatürler Antolojisi** (Turgut Çeviker) iki önemli tarihsel dönemi karikatür sanatının penceresinden çeşitli yönleriyle görmemizi sağlıyor.

Çıktı!

324 sayfa, 5000 TL.

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

ADAM
yeni kitaplar

BEN, CLAUDIUS — roman
Robert Graves

GELİŞİM SÜRECİNDE TÜRK KARİKATÜRÜ 1
(Tanzimat ve İstibdat Dönemi)
Turgut Çeviker

RUHİ SU'YA SAYGI

AYDINLAR DİLEKÇESİ DAVASI

SEVİYE ON ÖLÜME BEŞ KALA
Aziz Nesin — şiir

MICHAEL K NASIL YAŞADI — roman
J.M. Coetzee

SORUŞTURMADA — yazılar
Aziz Nesin

DÜNYA GÜLÜ — şiir
Apollinaire

YUVARLAĞIN KÖŞELERİ — özdeyiş
Özdemir Asaf

ESKİ GECE PARÇALARI — öykü
Nazlı Eray

BÜYÜK GREV — öykü
Aziz Nesin

FOLKLOR YAZILARI — bilim
İlhan Başgöz

ÇOK YAŞASIN ÖLÜLER — şiir
Arif Dino

SUÇLANAN VE AKLANAN YAZILAR
Aziz Nesin

NOSTROMO — roman
Joseph Conrad

SOLFEJ-I — müzik
Muammer Sun

MEKTUPLARIYLA HALİKARNAS BALIKÇISI — mektup
Azra Erhat

ADAM
tekrar basımlar

İNSAN OLMAK — bilim
Engin Geçtan

YALNIZLIK PAYLAŞILMAZ — şiir
Özdemir Asaf

AH BİZ ÖDLEK AYDINLAR
Aziz Nesin

YETMİŞ YAŞIM MERHABA — öykü
Aziz Nesin

AZİZNAME — taşlamalar
Aziz Nesin

ŞİİRLER 1959-1982 — şiir
Ataol Behramoğlu

BERCİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI
Latife Tekin — roman

RIFAT BEY NEDEN KAŞINIYOR — öykü
Aziz Nesin

AH BİZ EŞEKLER — öykü
Aziz Nesin

SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM — roman
Latife Tekin

GECE DERSLERİ — roman
Latife Tekin

BENDEN SONRA MUTLULUK — şiir
Özdemir Asaf

ŞİMDİKİ ÇOCUKLAR HARİKA — çocuk
Aziz Nesin

KALPAZANLIK BİLE YAPILAMIYOR — öykü
Aziz Nesin

DELİLER BOŞANDI — öykü
Aziz Nesin

ÇAĞDAŞ TÜRK ŞİİRİ ANTOLOJİSİ
Memet Fuat

BÖYLE GELMİŞ BÖYLE GİTMEZ II/ YOKUŞUN BAŞI — özyaşam
Aziz Nesin

ADAM SANAT

Sayı 13, Aralık 1986

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: İ. Timuçin Yekta
Teknik Yönetmen: Yavuz Kösemen

DÖNEKLİK ÜSTÜNE 5 Memet Fuat
HOŞGÖRÜ VE HOŞGÖRÜLMEYEN 8 Tzvetan Todorov
ŞİİR VE OKURU 25 Mehmet H. Doğan
RESİM VE ZAMAN 31 John Berger
ÖMER ULUÇ 37 Menahem Rosen
ARMALAR (1967-74) 39 Ömer Uluç
YÜZLER VE MASKELER 43 Güven Turan
TEK SESLİLİK... ÇOK SESLİLİK... 54 Timur Selçuk
KÜÇÜK İSKENDER'E SORULAR 57 Turgay Fişekçi
MİMARLIK SANAT MIDIR? 62 Üstün Alsaç
JEAN MITRY İLE SÖYLEŞİ 69 Oğuz Adanır

ŞİİR

Talip Apaydın, 11; Ercüment Uçarı, 21; Ahmet Ada, 33; Küçük İskender, 59-61; Murathan Mungan, 64-66; Bedirhan Toprak, 72; Ali Asker Barut, 78.

BU SAYIDAKİ RESSAM

Ömer Uluç, 4, 7, 24, 29, 34-35, 38-42, 47, 53, 55, 68, 76, 80.

KAPAK

Düzenleyen: Aydın Ülken; **Resim:** Ömer Uluç

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel: 176 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Şefik Matbaası; **Kapak Baskı:** Reyo Matbaası; **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar:** Büyükdere Caddesi Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul. Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 6000 TL; Altı aylık 3000 TL. Yurt dışı 40 DM; **İLAN KOŞULLARI:** Arka kapak (renkli) 250.000 TL, (siyah-beyaz) 200.000 TL; kapak içi (siyah-beyaz) 150.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 100.000 TL, yarım sayfa 60.000 TL, çeyrek sayfa 30.000 TL; çeyrek sütun etiket yayın ilanları 10.000 TL. Fiyatı 500 TL (KDV dahil), Kıbrıs: 600 TL.

ADAM

Armalar, Sonunda Bir Kadın, 1972

Ömer Uluç

DÖNEKLİK ÜSTÜNE

Memet Fuat

Düşünce değiştirmek, inandığı bir düşünceyi bırakıp başka bir düşünceye yönelmek, günümüzde bile, hoş karşılanmıyor. Saplantılarla yaşayan toplumlardan kalma bu olumsuz değerlendirmenin baskısından bir türlü kurtulamıyoruz. Düşünce değiştirenlere kötü gözle bakılıyor.

İnanmanın baş tacı edildiği bir toplumda "dönek" sözcüğü nerdeyse bir sövgüdür. Bir düşünceye bağlanmak, bağlılıkta sonuna kadar direnmek övgüye değer davranışların başında gelir.

Bu yaklaşımın ağır baskısı, bugün de, yerli yersiz, yaşamımızın her alanına yayılan bir tedirginliği yaratıyor. Örnekse bir futbol takımını bırakıp başka bir takımı tutmaktan bile çekiniyoruz. Siyasa alanında da, bu yaklaşım yüzünden, seçmenlerin bir partiye bağlılıklarını körü körüne sürdürdükleri, "O bizim partimiz, biz yıllardır ailece o partiye oy veriyoruz," diye kendi çıkarlarına ters yönde oy kullandıkları oluyor.

"Dönek" damgasından, eskiden olduğu gibi, bugün de kimsenin hoşlanmadığı bir gerçek. Döneklik kişiliksizlik sayılıyor. Altında birtakım çıkarlar aranıyor. Bir kimsenin içtenlikle düşünce değiştirebileceğine inanılamıyor.

Çağdaş ama saplantılarla yaşamaktan pek uzaklaşamamış toplumlarda ise, insanlara bu aşağılayıcı damga, doğru yanlış, büyük bir kolaylıkla vuruluyor.

Oysa, günümüzde, düşünce değiştirmek, inançlarını yenilemek, kaçınılmaz bir şey — bilimlerdeki gelişmeler bunu kaçınılmaz kılıyor. Ama dinsel inançlarla düşünsel inançlar birbirine karıştırıldığı, aynı anlayışla ele alındığı için, yanlış değerlendirmelere düşmekten bir türlü kurtulamıyoruz.

Gene de insanlar, edindikleri yeni bilgilerle, deneyimlerle, doğruluğundan kuşkuya düştükleri inançlarından dönme yürekliliğini gösterebiliyorlar.

Dinsel İnançlar

Tarihte bir kıpıda din değiştirmiş toplumlar var. Hep birlikte bir inançtan başka bir inanca geçmişler.

Genellikle, karşı konulamayacak bir gücün baskısı altında o gücün önerdiği din benimsenmiş.

Ya da bilge bir kişi gelip yönetimi elinde tutanları etkilemiş, inandırmış, yeni bir yaşam yolu, yeni çıkarlar göstermiş.

Bireylerin din değiştirmesinde ise çok daha başka nedenlerin de etkili olabildiğini biliyoruz: Örnekse sevda ilişkileri gibi duygusal nedenler...

Din değiştirenleri, katıldıkları dinden olanlar "dönek" diye küçümsemiyorlar — bazı durumlarda "dönme" gibi sözlerle anarak kendi öncelik üstünlüklerini alttan alta korusalar da — benimsiyor, yüceltiyorlar. Ayrıca,

sayılarının çoğalmasını özlüyor, dinlerine başka dinlerden adam çekmek için örgütler kuruyorlar.

Diyelim, Hıristiyan iken Müslüman olursanız, Hıristiyanlar sizi bir dönek olarak görüp aşağılıyor, Müslümanlar ise doğru yola girdiğiniz için övüyorlar. Ya da tersi: Müslüman iken Hıristiyan olursanız, Müslümanlar sizi bir dönek olarak görüp aşağılıyor, Hıristiyanlar ise doğru yola girdiğiniz için övüyorlar. Dahası, "dönüş"ünüzü gazeteleri, dergileriyle, kendi dinlerinin üstünlüğüne bir kanıt olarak dosta düşmana duyuruyorlar.

Bir inanca göre "dönek", öbür inanca göre "doğruyu bulmuş" oluyorsunuz.

Din değiştirmek, öncesi, sonrasıyla, bu kadar basit, bu kadar tek çizgili bir olay değil.

Düşünce değiştirmekle hiç ilgisi yok...

"Din" ile "düşünce"yi bu konuda birbirine bağlayan kaypak "inanç" sözcüğünün çift anlamlılığına dikkat edersek, "dinsel inançlar" ile "düşünsel inançlar"ın çok ayrı şeyler olduğunu kolayca anlarız.

Düşünsel İnançlar

İnsanlığın yüzyıllar süren düşünsel birikimi, bilimsel araştırmaların ışığında sürekli gelişerek bugünkü boyutlarına varmış. Bu arada ulaşılan birtakım temel doğruların, hiç değişmeyeceklermiş gibi görünerek düşünsel inançlara dönüşmüş olmaları çok doğal. Ama düşünsel inançlar, hiçbir zaman, dinsel inançlar gibi, bilimsel araştırmalardan bağımsız bir katılık edinemezler. Düşünsel inançlara, hiç değişmeyeceklerine inanılırken de, birer *dogma* olarak bakılamaz. Bilimsel araştırmaların, bilimsel bulguların ışığında, her zaman değişebilirler. Sürüp gelen "doğru"luklarıyla giderek "inanç" niteliği kazanmaları, *dogma* olmalarından değil, bilimlerin gözünde "doğru" olmayı sürdürmelerindendir.

Düşünsel inançlar bu özellikleriyle hep çağdaştırlar. Dayandıkları "doğru"lar çözülür çözülmez "inanç"lıkları sona erer, yerlerini alan yeni "doğru"lar, uzun süre "doğru" luklarını sürdürebilirlerse, bu kez, onlar "inanç"laşırlar.

Nesnelliği ağır basan bilimlerde kimsenin tartışamayacağı bu işleyiş, öznel yaklaşımlara açık bilimlerde birtakım yanılgılara düşülerek sağa sola saptırılıp yavaşlatılabilir.

Örnekse, ancak bir "görüş" olarak ileri sürülebilecek, hiçbir nesnel kanıtı bulunmayan bir "düşünce"yi, "inanç" diye sunarsanız, bir noktada, dönekliği de kaçınılmaz kılarsınız.

Düşünsel inançlara, dinsel inançlardan gelen değerlendirme alışkanlıklarıyla bağlananlar, bilimlerdeki gelişmelere koşut değişmeler karşısında tedirginleşir, düşüncelerdeki gelişmeleri (ya da değişmeleri) döneklik olarak değerlendirmeye başlarlar.

Düşünsel inançlara, hele çok yönlü, çok ayrıntılı oldukları kadar, çok hızlı gelişmelere de açık bulunan çağdaş düşüncelere, dinsel inançlara bağlanır gibi

bağlanmaktan kesinlikle kaçınmak gerekir. Bilimlerin yönlendirdiği bir dünyada yaşadığımızı unutmamak, yanılgılara düşmemenin ilk koşuludur.

Ayrıca, düşünsel inançlarla, inançlaşmamış, inançlaşmayacak, inançlaşması gerekmeyen düşünceler arasındaki ayrım da gözden kaçırılmamalıdır.

İçtenliği Kalmamış Bağlılıklar

Bir Hıristiyan, Müslüman olduğunda; ya da bir Macar, Türk olduğunda; ya da bir faşist, komünist olduğunda bir "dönme" söz konusudur. Bağlandığınız bir dinden, ulustan, öğretiden ayrılıp başka bir dine, ulusa, öğretiye geçiyorsunuz. Bir bağlanmadan *dönmüş* oluyorsunuz.

Bir yandaş yitirince insan ister istemez üzülür. Ama derinliğine düşünülürse, açığa çıkan "dönme" olayları değildir asıl üzülünmesi gereken, tersine, birtakım baskılar yüzünden, örnekse "dönek" damgasını yememek için, hiçbir içtenliği kalmamış bağlılıkların ortaya vurulmadan sürdürülmesidir.

Düşünsel inançlar "dönek" damgasının baskı alanından uzak tutulabildiği kadar güçlenir.

Bir modanın rüzgârına kapılarak, başkalarına ayak uydurmak için gelinen yerlerden, gene bir modanın rüzgârıyla dağılıp gider insanlar. Bunda yadırganacak bir şey yok...

Bugün, şiir anlayışını değiştiren şairlere kadar uzatılarak iyice yozlaştırılmış olan "dönek" sövgüsünün dört bir yana savrulmasından hiçbir yarar gelmeyeceği açıktır.

İçtenliği kalmamış bağlılıklardan arınmak, bence, çok daha önemli.□

Tank, 1982, akrilik, 160x100 cm **Ömer Uuç**

HOŞGÖRÜ VE HOŞGÖRÜLMEYEN

Tzvetan Todorov

Hoşgörünün sorunlarını daha iyi belirlemek için, bizim dönemimizden önceki bir dönemde, XVI. ve XVIII. yüzyıllar arasındaki dönemde Batı Avrupa düşünce tarihini incelemeyi seçtim. Bu bağlamda benim için söz konusu olan, elden geldiğince bağımlı kalarak hoşgörü düşüncesini yeniden oluşturmak değil, bu yeniden oluşturmanın başka bir yerde yapıldığını varsayarak, hoşgörü üzerine düşünmek amacıyla bu gelenekten çıkarılabilecek dersler konusunda kendi kendime sorular sormak.

I.

Hoşgörünün düşüncesi ve uygulaması, çağdaş demokratik devletlerin iki büyük ilkesiyle ilintilidir; bu ilkeler şu iki fetiş sözcüğü belirtir: Eşitlik ve özgürlük. Önce eşitliği ele alalım: Kuşkusuz, öbür insanlara karşı hoşgörülü olabilmek için başkalarının da benim kadar saygıya değer olduğu olgusunu içeren insani yapıya ortak katılımımızı başlangıçta ilke olarak ileri sürmem gerekir. Yabancılara ve onların törelerine gösterebileceğim hoşgörünün ana ilkesi özellikle budur. Yalnızca biz'i insan olarak kabul eden insanlığın somutlaşmış en iyi örneği olduğumuzu ve başkalarının, bizden uzak oldukları ölçüde, daha az insan olduklarını ileri süren gelenekçi saplantının tersine, insan türünün evrenselliğine inananlar, öbür ülkelerin uyruklarında gözledikleri farklılıkları hoşgörmeye hazırdırlar. İnsanlığın evrenselliğine ve bireyler arasındaki ilkesel eşitliğe inanç, klasik *hümanizma*'nın çıkış noktasını oluşturur.

Hümanist düşünce, ilk Hıristiyanlarda ve daha öteye gidersek, antik düşüncenin kimi akımlarında da görüldüğüne göre, XVI. yüzyılda doğmamıştır; ama şurası kesin ki o yüzyılda yeni bir hız kazanmış ve bu hız günümüze kadar sürmüştür. Bu hızı oluşturan öğelerden biri yeni dünyaların keşfidir, dolayısıyla o güne kadar bilinen insan çeşitliliğini kat kat aşan bir çeşitliliğin göz önüne alınmasıdır. Tabii ki, deneysel olgudan (coğrafi keşifler) yeni öğretiye (hümanizma) geçişin ne mekanik, ne de çizgisel bir yanı vardır; çünkü yeni keşfedilen ülkelere karşı takınılan ilk tavır, ardından kıyımların geldiği güvensizlik ve horgörüden oluşmaktadır. Ama hümanizmayı oluşturan düşünceler işte bu tür ani tepkilere yanıt olarak ortaya çıkacaktır. Üstünde en çok konuşulan olay, Kızılderililerin savunucusu Domenico tarikatından İspanyol rahip Bartholome de Las Casas'ın durumudur. Bu rahip kızılderililere yapılanlardan çok etkilenmiş ve bütün insanların doğal hakları olarak gördüğü şeyin koruyuculuğuna kendini adamak için Hıristiyanlığı yayma etkinliğini bir yana bırakmıştır. *"Doğal yasalar ve kurallar ve insan hakları Hıristiyan ve Hıristiyan olmayan tüm uluslar içindir, mezhepleri, yasaları, toplumsal durumları, renkleri ve koşulları ne olursa olsun, hiç bir fark olmadan"*(Prens Philippe'e mektup,1544).

Las Casas'ın kendine özgü bir çizgisi var; ama düşüncelerinin çağdaşları dinci ya da laik hümanistlerin düşünceleriyle ilgisi yok değil. Papalar ve imparatorlar bile buna benzer bir inancı, davranışları buna pek uyum göstermemekle birlikte, sık sık dile getirirlerdi. Birkaç on yıl sonra (1588), evrensellik ve hoşgörünün hümanist ortamı, Montaigne'in kişiliğinde uzdilli bir sözcü bulacaktır. O da kızılderililerin acısı karşısında kayıtsız kalmayacak (Avrupa'da din savaşlarının neden olduğu acıya kayıtsız kalmadığı gibi) ve daha küçük çapta olsa bile geziye çıkacaktır. *"Tüm insanları hemşehrim sayıyor ve bir Polonyalıyı bir Fransız gibi kucaklıyorum, ulusal bağ evrensel ve herkese ortak olandan sonra gelir benim için"* diye yazıyordu "Kendini Beğenmişlik" (III,9) adlı denemesinde. Bu görüşün hoşgörü sorununa ilişkin sonuçları doğrudandır: *"Bir ulustan öbürüne değişen tavır farklılıkları, beni yalnızca çeşitliliği açısından etkiliyor. Her âdetin kendi nedeni vardır." "Diyebilirim ki, bizimkilerle eşdeğerde olmayan tavırlara hiç rastlamadım."* Törelerin geniş alanı Montaigne'de evrensel eşitlik ilkesi üzerine kurulu hoşgörünün sınırları içinde bulunur.

Hümanist ilkelerin doğrulanması, Aydınlanma felsefesinde doruk noktasına ulaşacak, oradan Amerikan Devleti'nin ve Fransız Devrimi'nin siyasal programlarına geçecek, bu programlar daha sonra tüm çağdaş demokratik devletlerde görülecek ve hümanizma, demokrasilerce temel felsefe olarak benimsenecektir. Ama, konumuz olan dönemden başlayarak, kimi zaman hümanist kurama, kimi zaman da onun hoşgörü biçimi altında uygulanışına ilişkin birtakım özel sorunlar ortaya çıkmaktadır.

Bir dereceye kadar basit olan ilk sorun, ilkesel bildirilerle edimsel tutumlar arasındaki her zaman olası, uyumsuzluğa ilişkindir. Bu sorunu açıklamak için örneklerimi evrensel eşitlik programını biçimlendiren ve savunan metinlerden seçeceğim. La Bruyère *Karakterler* (1688) adlı yapıtında hümanist ilkeleri bakın nasıl yansıtıyor: *"Halkın önyargısı ulusal gururla birleşince, bize aklın bütün ülkeler için olduğu ve insanların bulunduğu her yerde düşüncenin de bulunduğu olgusunu unutturuyor: Barbar diye adlandırdıklarımızın bize aynı şekilde davranması hoşumuza gitmezdi; ve eğer bizde bir barbarlık varsa, bu başka ulusların da bizler gibi düşünme yetileri olduğunu görmekten korkmamızdandır."* ("Düşünceler", 22) La Bruyère, eşitlikçi ilkeye bu paradoksal görünümü ilk verenlerdendir: Barbarlık başkalarına barbar gibi davranmaktır. Ama soruyu bir de şöyle soralım: "Akıl bütün ülkeler içindir" ve "Başkalarının da bizler gibi düşünme yetileri vardır" sözleri eşanlamlı mıdırlar? Birincisi bütünüyle nesneldir, aklın varlığı ya da yokluğunun değerlendirildiği şu ya da bu "merkez"i önceden varsaymaz. Buna karşılık ikincisi, "biz"den kaynaklanan bir görüş açısı ortaya koyar; *bizim* aklımız olduğunu, bunu söylemeden, önceden varsayar; başkalarının akıl sorunsalını ortaya atar yalnızca, bizimkini değil. Eğer gerçekten akıl tüm ülkeler içinse, başkalarının da bizler gibi düşünme yetileri olduğunu eklemeye neden gerek duyulsun?

La Bruyère'in sözleri iki ayrı yöne çekilebilir: Evrenselliğe doğru ya da budunmerkezciliğe doğru. Yukarıdakini izleyen parçayı okuduğumuzda ("Düşünceler", 23), duraksamaya hiç gerek kalmaz, La Bruyère'in hoşgörüsünün gerçekte ne olduğunu bize gösterir. "Böyle arı bir dille giyim kuşamımıza gösterdiğimiz özenle, gelişmiş törelerimizle, övgüye değer yasalarımız ve ak tenimizle biz, kimi uluslara göre barbarız" diye yazıyor. Demek oluyor ki barbarlık düşüncesinin genelde yanlış temele oturtulmuş olduğunu görmeye hazır, çünkü bu düşünce bir farklılık saptamasının yanlış dile getirilişinden başka bir şey değil, ama bu düşünce mutlaklığına karşı öne sürülen savlar da çok tartışılır türden: La Bruyère *bizim* törelerimizin gelişmiş ve *bizim* yasalarımızın övgüye değer

olduğuna kesin olarak inanıyor; dilimizin arı olduğuna inanıyor, bu anlamını çıkaramadığım bir söz; giyim kuşama gösterilen özenin, yani giyim kuşamla ilgili uygulamaların, barbarlık üstüne düşünce ileri sürmek için uygun bir ölçüt olduğunu düşünüyor ve son olarak da, en büyük barbarlık, derimizin renginin uygarlık derecemizi belirttiğini düşünüyor.

La Bruyère'in uygulaması, kuramının üstesinden gelebilecek nitelikte değil; aynı şey hümanist öğretinin birçok başka savunucusu için de söylenebilir. Voltaire, hem de *Hoşgörü Üzerine İnceleme* (1763) adlı yapıtında Yahudi düşmanlığını belirtiyor, Mısırlıların "her zaman horgörülecek bir halk" (IX) olduğunu söylüyor. Ama bu tür saptamalar hümanist ilkeye zarar veremez, çünkü ilke bu durumlara uygulanmadı. Genel amacın özel hataları kapamadığını ve hümanistlerin de kendi koydukları ölçütlerle değerlendirilmeleri gerektiğini söylemek yeterli olur.

Bir ikinci sorun ise öğretinin kendisine ilişkindir ve daha yakından incelenmeyi gerektirir. Soru şudur: Bir kişi kendisine hoşgörü gösterilmesini isterken kendisininkinden başka bir kültür üzerindeki her tür değer yargısını yadsımakta mıdır? Her âdetin kendi nedeni (tarihsel, kültürel, bölgesel) vardır demekle, âdetleri onaylamak ya da onaylamamak için sağduyuya başvurmaktan vazgeçilmiş olmuyor mu? Hoşgörüden aktöresel göreceliğe bu geçiş olanağının olduğunu kabul etmek gerekir; ama bu olanak hümanist düşüncenin büyük akımıyla bağdaşmaz (ve bu konuda Montaigne, bir Rousseau ya da bir Condorcet'yle aynı düzeyde bir temsilci değildir). Gerçekten de hümanizma töreler alanına ait olanla uygarlık alanına giren arasında bir sınır çizer. Uygarlık tek bir hiyerarşiye bağlıdır, töreler ise değil. Aydınlanma felsefesi mutlak bir iyidir, giyinme tarzları ise ülkeler ve çağlara göre değişir, onları değerlendiremeyiz. Ya da Montesquieu'den bir örnek alacak olursak, yasalar koşullara uydurulmalıdır, ama tiranlık tüm ülkeler için bir kötülüktür ve onun karşıtı ölçülülük, mutlak bir iyiliktir. Burada da uygulama kuramın gerisinde kalıyor, ama tüm durumlarda kuram, insanların eşitliğini ve değerler hiyerarşisini ilke olarak ileri sürerek, kendi içinde tutarlı kalmaktadır.

Aynı yazarlar tarafından sıkca savunulan, ama gerçekte hümanist öğretiye karşı olan kimi düşünceler içinse aynı şey geçerli değildir. Bunu La Bruyère'in cümlelerinde filizlendiği görülen ama bir sonraki yüzyılda Buffon'la büyük bir gelişme kazanacak olan moral ve fizik arasında varsayılan süreklilik için de söyleyebiliriz. Buffon töreler ve uygarlıklar arasında ayrım yapmamakla yetinmez (onun için bütün toplumsal yaşam bir değer yargısına bağlıdır ve Japonya'nın kuzeyindeki falanca toplulukta kadınların kaşlarını ve dudaklarını, siyaha ya da kırmızıya değil de, maviye boyamalarını bir yabanilik belirtisi olarak kabul eder; ayrıca töreler ve fiziksel özellikler arasında da nedensel bir bağ kurar: Derinin rengi, gövdenin biçimi gibi yaşama tarzından ileri gelir, öyleyse bunlar zihinsel gelişme derecesinin kesin belirtileri olarak kabul edileceklerdir. Ama Buffon'un ırkçılığı — çünkü budur söz konusu olan — Aydınlanma felsefesinin ilkelerinden doğmaz, tam tersine Buffon'un hümanistlerle bir uygarlıklar hiyerarşisi düşüncesini paylaştığı doğrudur, ama her insanın bu doruklara ulaşabileceğine inanmaz, eğer koşullar uygun olsaydı, yani uygulamada, eğer eğitilmeyi kabul etseler olabilirdi. Sonuçta, evrensel eşitlik ilkesi Buffon'da en aza indirgenmiş bulunuyor: Karşılıklı dölleme olanağı.

Başka yazarlarda, bunun tersine, eşitlik üstüne basarak öne sürülmüştür, ama ikinci büyük demokratik ilke (üzerinde ileride duracağız) özgürlüğün zararına olarak. Örneğin Condorcet şöyle diyor: "*Tüm ülkelerin insanları, doğanın isteği doğrultusunda eşit ve kardeştir*", ama Condorcet burada bir gerçeğin değil, bir ilkenin söz konusu olduğunu biliyor; demek, "*uluslar arasındaki eşitsizliğin yok edilmesi*"ne ("İnsan Aklının Gelişmelerine Değgin Tarihsel Bir Tablonun Eskizi",

Talip Apaydın

DÜŞKIRIK

Biz hep geç kalmaların bozgunu
Ne yandan geldiğini bilemeden
Burnumuzdan soluruz diyeceğimizi
Başarısız sonuçların kızgını

Sürekli aldandık düşlerimizde
Tutarsız devinimlerle aksak
Gittik de bulamadık yerinde
Büyüdü içimizde yürek yangını

Ne çok yıkımlardı şaşkına döndük
Kaç kez yekindik ama olmadı
Delice özlemlerimize karşın
Bir türlü varamamanın kırgını

1793, VIII ve X) varan bir eyleme başlamak zorunlu olacaktır. Başkalarının içinde bulunduğu koşulları düzeltmek gerek, kendi ülkesindeki devrimi dışarıya taşırmak gerek; Condorcet'in terimine göre bu "Aydınlanma felsefesini yaymak" demektir ve bu felsefeyi yaymak aydınlanmış halkların görevidir: *"Avrupa halkı (...) hâlâ geniş topraklarda oturan yabanıl ulusları uygarlaştırmak ya da yok etmek zorunda değil midir?"*

Burada gördüğümüz değişken bir başarı derecesiyle, yerkürenin öbür bölgelerindeki toplulukları duruma göre uygarlaştırmakta ya da yok etmekte uygulanmış XIX. yüzyıl Avrupa sömürgeciliği programıdır. Ama bu programın hümanist inançtan doğduğu söylenebilir mi? Hayır, çünkü altında küçük bir önerme gizler, şöyle ki: Başkasına iyiliği benimsetmeye hakkımız vardır, ya da bu görevimizdir (yani, örneğin onu "uygarlaştırma"ya).Condorcet bu noktada, eski zamanların Hıristiyanlığı yayıcılarına yaklaşır ve başkalarına seçme özgürlüğü vermeyi reddetmekle, benimsetmek istediği eşitlik ilkesini çiğner, çünkü başkalarına tartışmaya katılma olanağı tanımaksızın "uygarlık" sözcüğünün anlamını saptayacak olan yine Condorcet'in kendisidir.

Özetleyelim. Eşitlik ilkesi hoşgörünün uygulaması için bir temel sağlar: İnsanların farklılığını kabul için, eşit olduklarına inanmak gerekir. Bu ilke hümanist öğretinin temelinde yer alır, ki açıkça ya da açıkça belirtilmeden tüm demokratik devletler tarafından kabul edilmiştir. Ama bu, tüm demokratik devletlerde hak eşitliğinin var olduğu anlamına gelmez (örneğin biliyoruz ki XVIII. yüzyılın sonuna kadar Avrupa'da eşitlik denilince yalnızca erkeklerin eşitliği anlaşılıyordu; ve kadınların eşitliği konusundaki engellerin hepsi yasa önünde hâlâ kalkmış değildir); ama herkesçe benimsenen bir ilkeye başvurarak o yönde savaşmak olasıdır. Bu, ilk bakışta hümanist öğretideki bir iç çelişki gibi görünüyorsa da gerçekte bir eksik uygulama ya da sapmadan başka bir şey değildir,

ırkçılıkta ya da sömürgecilikte olduğu gibi... Eşitlik üzerine kurulmuş hoşgörü hiçbir sınır tanımaz; buna karşılık, her eşitliksizlik yerilmeye yargılıdır.

II.

Herkesin eşit olduğunu kabul etme, çağdaş hoşgörü öğretisi için gerekli bir öğedir; ama yeterli değildir. Eşitlik özelde, başka toplumlardan olan yabancılara karşı hoşgörülülük söz konusu edildiğinde, anlamlıdır; ama aynı toplum içinde de herkesin özgürce hareket etme hakkı olduğu kabul edilmezse, hoşgörüden yoksun kalınabilir: XVI. ve XVIII. yüzyıllarda dünyayı kasıp kavuran dinsel hoşgörüsüzlükte de durum aynıydı; kendi yurttaşlarından Katolikliği (ya da bazı ülkelerde, Protestanlığı) benimsemeleri istenmekteydi. Hoşgörünün yalnızca eşitliğe değil, özgürlüğe de gereksinimi vardır.

Ne var ki herkesin yasa önünde mutlak eşitliği istenebilse de aynı şey özgürlük için geçerli olamıyor; özgürlük ancak sınırlandığı zaman iyi olabiliyor. Eski ve çağdaş felsefeciler özgürlük sözcüğünün iki anlamını birbirinden ayırmaya çalışmışlardır: Bir yanda, her istediğini yapma hakkı, öte yanda, toplumun içinde neye izin veriliyorsa ondan yararlanma hakkı. Demek ki özgürlüğün oluşumunda bir paradoks var (ve dolayısıyla hoşgörünün de) çünkü özgürlük, var olmak için kendi (bölümsel) yadsımasını da içinde barındırır. Eğer bir birey kendi istediğini yapsaydı, özgürlüğü bir anda ortadan kalkmış olacaktı, çünkü başka bireyler de aynı şekilde kendi istediklerini yapıyor olacaklardı, bir başka deyişle özgürlüğün sınırı gücün sınırı olacaktı ve en güçsüz olan hiçbir özgürlükten yararlanamayacaktı. İşte bu yüzden Rousseau, sivil özgürlüğü, doğal bağımsızlığın; toplumsal korunmadan yararlanma hakkını başkasına zarar verme hakkının; kısacası hakkı gücün karşıtı olarak ortaya koyuyor ve ilk terimi ikincisine yeğlemeyi öğütlüyordu.

Sivil özgürlük sınırlı bir özgürlüktür. Sınırın berisinde, her şeyi yapmaya hakkım var, istediğim gibi; sınırın ötesinde, üyesi olduğum toplumun koyduğu kurallar ve yasalara boyun eğmek zorundayım. Demek oluyor ki *özel yaşam*'ın ve *toplumsal yaşam*'ın alanlarını ayıran bir çizgi var, özel yaşamda özgürlüğün hüküm sürmesi için, toplumsal yaşamda,denetlenmesi gerek. Karşıtlık, uyruklarının hiçbir özgürlüğü olmayan (hiçbir şeyin hoşgörülmediği) totaliter bir devlet ile özgürlüğe hiçbir engel tanımayan (her şeyin hoşgörüldüğü) özgürlükçü bir devlet arasında değildir: Bu iki aşırı uç yapı ile sınırlı özgürlük arasındadır. Demokratik devletlerin ikinci büyük ilkesini oluşturan bu sınırlı özgürlüktür; bu ilke, klasik çağ hümanizmasında da, dinsel hoşgörü için savaşım biçiminde kendini gösterir. Fransız Devrimi sonrası tüm siyaset alanına yayılacak ve Benjamin Constant ile Wilhelm von Humboldt'dan Tocqueville ile John Stuart Mill'e uzanan bir düşünürler dizisinin elinde biçimlenerek *liberalizmin* ana öğesi haline gelecektir: ama temel sorunlar, dinsel hoşgörü tartışmasında daha önce zaten ortaya konmuştur. Ve, bu sorunlardan ilki şudur: Özel yaşam ile toplumsal yaşam arasındaki sınır tam nereden geçer? Toplumun saptaması gereken alanın sınırları nasıl çizilir?

Spinoza'nın *Tanrıbilimsel-Siyasal İnceleme*'si (1670), sorunun ilk biçimlendirilmelerinden birini ve çözümünü sağlıyor. Spinoza düşünce özgürlüğü hakkını savunuyor, yani yukarıda sözü edilen durumda, dinsel özgürlüğü. Şöyle düşünce yürütüyor: Hiç kimsenin insan olmaktan vazgeçmeye hakkı ve yetkisi yoktur; akıllarını kullanma ve düşüncelere sahip olma insanların yapısında var olan bir şeydir. Bu özgürlüğü kısıtlamak istemek bütünüyle boşuna ve gereksiz olacaktır; bir devlet, bu düşüncelerin dışa vurulmasını baskı altına almak istemekle, uyruklarının ikiyüzlü olmalarını zorunlu kılmakla kendi çıkarına ters düşmüş olmaz mı? Spinoza'nın bu konudaki sözleri güncelliklerinden hiçbir şey yitirme-

mişlerdir: *"Dürüst bir yaşam süren insanların, ayrı görüşleri olduğu ve bunları gizlemedikleri için haydutlar gibi sürgüne gönderilmelerinden daha kötü bir durum düşünülebilir mi bir devlet için?"* (XX).

Gerçeğin özgürce aranmasının zor kullanılarak önlenmesi karşısında Spinoza'nın öfkesini paylaşmamak olası değil. Ama sorunun tüm verilerini iyi değerlendirmek için, yalnızca "dürüst bir yaşam süren insanlar"ın değil, bunun karşıtının da söz konusu olabileceğini varsayalım. Tamamen akla yatkın nedenlerle liberal kuramcılar, büyük insanlara uygulanan gereksiz baskı üzerinde düşünmeyi seçmişlerdir her zaman: Hoşgörüsüzlük gösterip Socrates'i mahkûm etmek, ya da İsa'yı çarmıha germek gerekiyor muydu? Spinoza da hemen hemen hiçbir zaman bu kuralın dışında kalmadı. Ama iyiyi hoşgörmek gerektiği görüşünde herkes anlaşır sonuçta, zafer kolay — hem de çok kolay — elde edilmiş olur. Oysa bir yasağın yararlı olup olmadığını iyi değerlendirmek için özgürlüğün insanların en iyisine verilmiş olduğunu düşünmek gerekir, bir hoşgörüyü haklı göstermek içinse, tersine, onun en istenilmeyen düşünceyle ilgili olduğunu varsaymak gerekir.

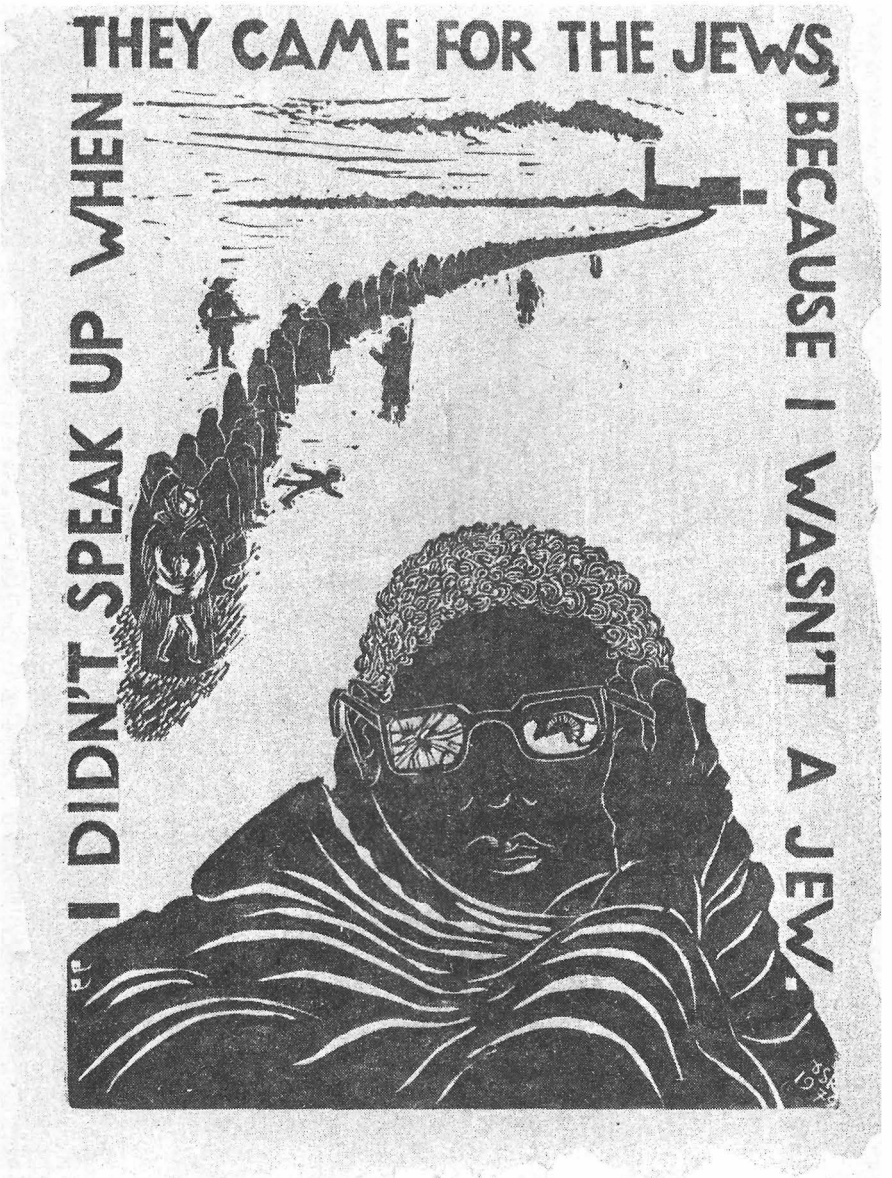
Spinoza, özgürlüğe bir sınır çizme zorunluğunu hiç yadsımıyor; tam tersine, *İnceleme*'sinin son bölümleri *"bu özgürlüğün, devletin barışı ve hükümdarın hakkı için tehlike göstermeksizin verilebileceği kesin ölçü"*nün aranmasına ve tanımına ayrılmıştır ve aynı zamanda bu ölçü, dinin, özel yaşamın (dolayısıyla özgür seçimin) alanı içinde kalmasını sağlamaktadır. Söylediklerini tamamlamak üzere Spinoza iki ölçüte başvuruyor.

İlki, özel yaşam ile toplumsal yaşam arasındaki karşıtlığın, düşünmek ve yapmak arasındaki karşıtlık gibi ele alınmasıdır: Tam bir düşünce özgürlüğüne sahip olmak gerekir, buna karşılık eylemler ancak toplumun çıkarlarına zarar vermediği zaman kabul edilebilir. *"Demokratik bir devlette(...) herkes ortak bir karara göre hareket etmekte birleşmeli, toplum olarak karar vermek ve düşünmekte değil"*. Devlete düşman bir düşünce, kışkırtıcı bir görüş, bir eyleme dönüşmedikçe cezalandırılmamalıdır.

Ama düşünmek (kafasında) ve yapmak (toplumda) arasındaki fark basit ve açık görünüyorsa da düşüncenin dile getirilmesi olgusu yani söz, göz önüne alınacak olursa az sonra yapacağımız gibi olaylar karışır. Anlatım olarak söz kopmamacasına düşünceye bağlıdır, ama aynı zamanda edimdir de: Söylemek yapmaktır. İlk bakışta sanıldığının tersine söz, düşünmek ve yapmak arasındaki ayrımı pek öyle kolaylaştırmaz.

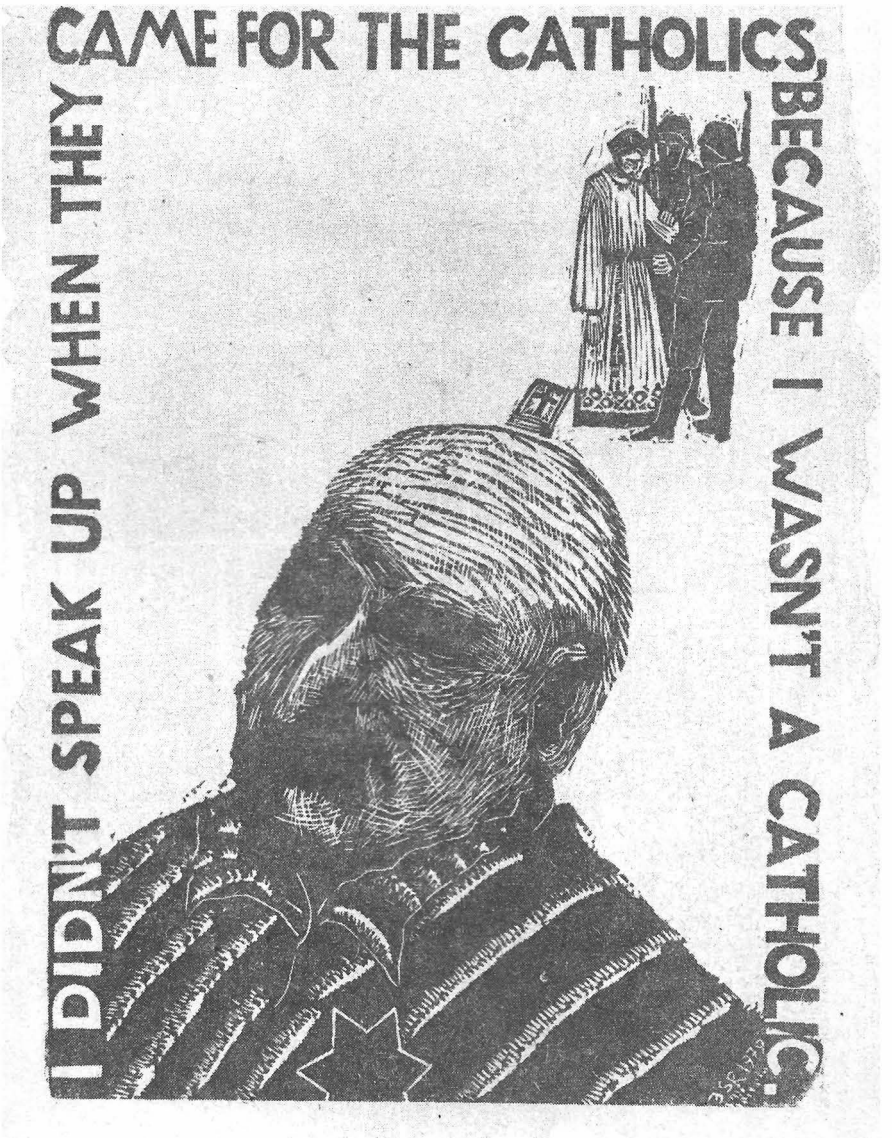
Spinoza, söz düşüncenin tarafındadır, eylemin değil diyerek sorunu kesip atar. *"Hiç kimse, hükümdarın hakkı için tehlike oluşturmasa da onun kararına karşı eylemde bulunamaz ama tam bir özgürlük içinde düşünür, yargılar, dolayısıyla konuşabilir de, yeter ki sözlerin ya da öğüt vermenin ötesine geçmesin.(...) Hükümdarın hakkı (...) yalnızca eylemlere ilişkindir, bunun dışında, herkes istediğini düşünebilir ve düşündüğünü söyleyebilir."* Spinoza, birini kısıtlayıp, ötekini özgür bırakarak, özel ve toplumsal yaşam arasındaki ayrımı yinelemekten hoşlanmaz, bunun nedeni de, kuşkusuz, böyle bir ayrımın ikiyüzlülüğü fazlasıyla teşvik etmesindendir.

Demek ki söz bir eylem olarak algılanmıyor. Spinoza'nın bu savı desteklemesi, açıkça belirtmese de, dili tek bir boyutuyla göz önünde bulundurmasındandır ki o da dilin dünyayla (toplumla) ilişkisidir. Dili, dünyayı (toplumu) kavramak için bir yöntem olarak düşündükçe - ki bu dünyanın ufku «gerçek»tir - dili eylem olarak kabul etmemenin önemi kalmaz. Düşüncesini söylemek, gerçeği tanımaya çalışmak kuşkusuz bir edimdir, ama bu edim her zaman aynıdır, dolayısıyla onu pek hasar görmeden ayraç içine alabiliriz. Her sözsel etkinlik burada, yalnızca gerçeğin arayışıyla belirlenen bilimin imgesi olarak düşünülmüştür. Ama bilginin sözü,



«Museviler için geldiklerinde sesimi çıkartmadım, çünkü ben Musevi değildim.
Rahip Niemoeller

söylenebilecek tek söz değildir kuşkusuz, çünkü dil yalnızca (ya da bütünüyle) dünyayı kavramak için bir araç değildir, karşılıklı konuşan iki kişi arasında bir ilişki kurma yoludur, dolayısıyla başka biri üzerine etki yapmak için kullanılan bir araçtır. Gerçeği aramayan ama insan toplulukları üzerine etki yapan çok söylev vardır (bunlar bilimin değil, güzel konuşma sanatının konusu içine girerler) ve bir de her ikisini bir arada yapan, yani hem dünyayı anlamaya çalışan, hem de başka



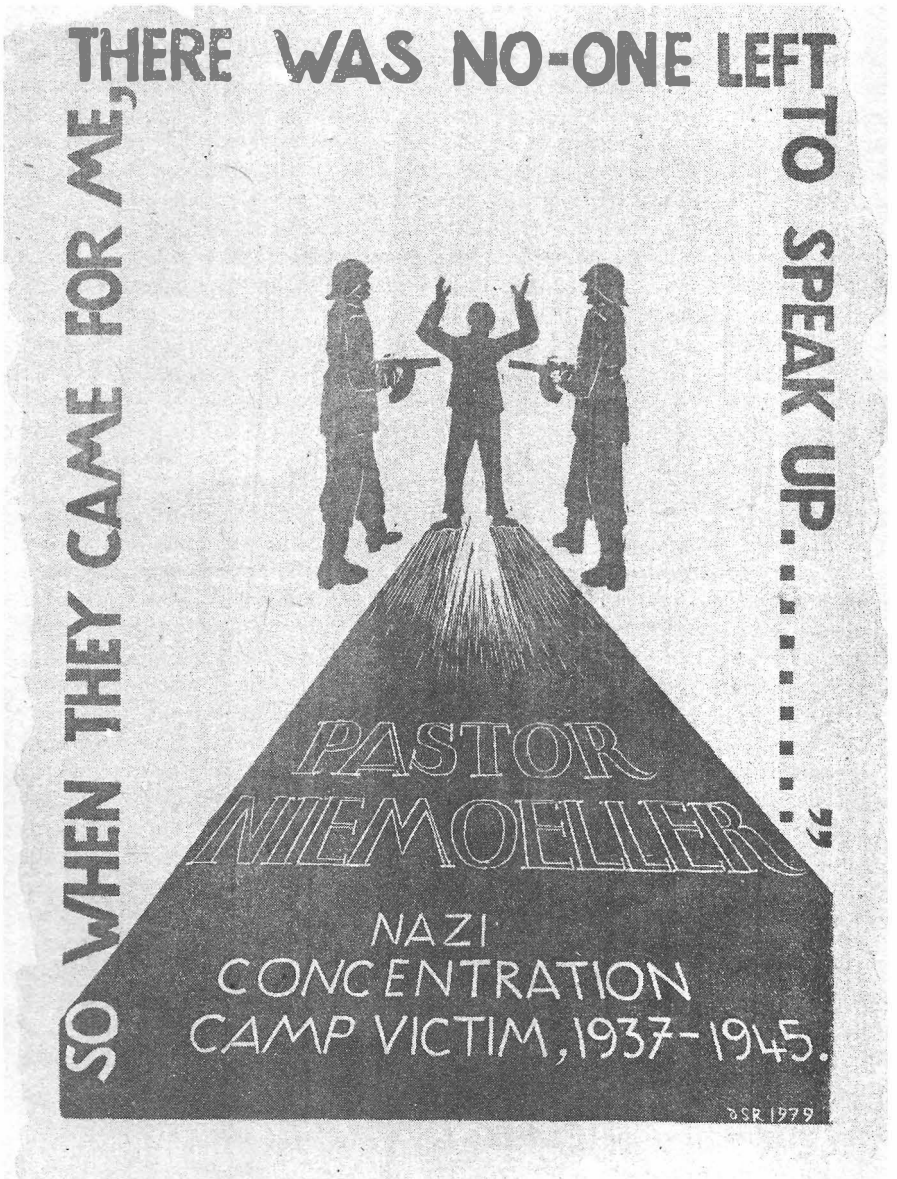
Katolikler için geldiklerinde sesimi çıkartmadım, çünkü ben Katolik değildim.
Rahip Niemoller

birilerine seslenen söylevler de vardır ve kuşkusuz sayıca en fazla olanlar da bunlardır. Bunlarda sözün eylemci yapısını ayraç içine almak hiçbir şekilde kabul edilemez.

Gazetede kadınların en hoşlandıkları şeyin bedensel ve ruhsal acı çekmek olduğunu ileri süren bir makale okuyacak olsam, bunu her şeyden önce bir gerçeğin aranışı olarak mı (kadınsal özün aranışı) yoksa eyleme bir kışkırtma olarak

Komünistler için geldiklerinde sesimi çıkartmadım, çünkü ben komünist değildim.
Rahip Niemoller

mı (erkeklerin karılarını dövmeleri normaldir) düşünmeliyim? Bir bildiride Fransızların tüm mutsuzluklarının topraklarında çok fazla yabancı, özellikle de Kuzey Afrikalı olmasından kaynaklandığını okuyacak olsam, her şeyden önce bunu bir düşünce olarak mı yoksa bir eylem olarak mı görmeliyim? Eğer eylem olduklarına karar verirsem, onlar için sınırsız özgürlük ve hoşgörü isteminde bulunamam artık; ama hangi ölçütleri temel alarak neye izin vermem, neyi



Böylece benim için geldiklerinde, sesini çıkartacak kimse kalmamıştı.....»
RAHİP NIEMOLLER, Nazi Toplama Kampı Kurbanı, 1937-1945

yasaklamam gerektiğini daha bilmiyorum. Öyle görünüyor ki, bütün durumlarda daha ince bir ölçüt gerekli: Söz ve eylem karşı karşıya getirilemez ve toplumsal söz ile özel söz arasında bir ayrım yapmak da tek başına yeterli değildir. Sınırın, toplumsal sözün çeşitli türleri arasından geçeceği tasarlanılabilir; o zaman ayrım yapıcı ölçüt, yayının cinsi olacaktır (dergi, gazete, kitap, bildiri). Amacı salt gerçeğin aranışı olan bilimsel yönlü (dolayısıyla düşük baskı sayılı) yayınlar vardır;

onlara hiçbir kısıtlama getirilmemelidir ve bu arada, ilke olarak, ırklar ya da cinsiyetler arasındaki eşitsizliğin biyolojik temelleri konusundaki araştırmalar da yayından çıkarılmayacaktır (ama bilimsel geçersizliklerinden ötürü bunlarda bir redaktörün yapacağı kesintiler asla hoşgörüsüzlük değildir). Öyle yayınlar da vardır ki yönelimleri bütünüyle ortadadır, doğrudan ve açık, orada sözler eylemdir ve eylem gibi değerlendirilmelidir.

Bir yanda düşünmek ve söylemek arasındaki karşıtlık, öte yanda bir şey yapmak, gerçekleri yeterince yakından kavramıyor, belki de Spinoza'yı ikinci bir ölçüt koymaya iten nedenlerden biri budur, özel ve toplumsal yaşam arasındaki yani özgür ve düzene bağlı olan arasında bir sınır çizmeyi sağlayacak bir ölçüt. Bu ölçüt, söz özgürlüğünü "dürüst bir yaşam sürenler"e değil de, "belli bir düşünceye inanan, sevilmeyen topluluk"lara verme olasılığı göz önüne alındığında, anlamlı bir şekilde ortaya çıkıyor. Bu topluluğun üyeleri de özgürlükten ve güvenlikten yararlanmalıdırlar, *"ama kimseye zarar vermemek koşuluyla"*. Bu formül ilerde büyük bir başarı kazanacak, doğal olarak. Devletin görevini ulaşılması gereken olumlu bir şey olarak tanımlayacak yerde, bu görevi olumsuz biçimde betimliyorlar: Devletin görevi yurttaşların mutluluğunu sağlamak değil, birbirlerine karşı yapabilecekleri kötülüklere karşı onları korumaktır: Bireysel mutluluk özel yaşamın sınırları içinde yer alır ancak. Hiçbir şekilde başkasına iyiliği zorla benimsetmeye hakkımız yoktur; herkes yaşamını istediği gibi yönlendirmekte özgürdür, yeter ki başkaları bu yüzden acı çekmesin. Toplum, falanca bireyin haksız olduğuna, yanlış yaptığına inanmış olsa da, ona karışmayacaktır. Sarhoşu sarhoş olduğu için cezalandırmamalıdır, ancak yakınlarına zararı dokunduğu ya da kamu düzenini bozduğunda cezalandırılmalıdır; aynı şekilde uyuşturucu tutkununu değil, uyuşturucu satıcısını cezalandırmalıdır. Ya da uç bir örnek vermek için: Cinayet bir suçtur, ama intihar değildir. Bu sınırlama XIX. yüzyılın büyük liberalizm kuramcıları tarafından hiçbir zaman unutulmayacaktır: Her şeye özgürlük, başkasına zararı dokunmadığı sürece.

Böyle olmakla birlikte, bu yeni ölçütün başarısından kuşku duyulabilir. Ayrıntılarıyla ele alındığında, eylem alanının nerede bittiği pek anlaşılmıyor; bu durumda, öbür ölçüt tarafından cömertçe verilen bütün özgürlükler bir anda geri alınmış oluyor. Yukarıda verilen örneklerden hiç söz etmeden diyebiliriz ki her gerçek aranışının birine zararı dokunur, bir önceki ölçütün verdiği haklardan yararlanan birine. Örneğin dinsel hoşgörü için savaşım veren biri, hiç kuşkusuz, fanatizm savunucularına zarar verir. Bir zorbayla savaşan biri, hiç kuşkusuz ona kötülük etmiş olur. Dünyayı maddeci felsefeyle açıklayan biri, tanrısal yaratılış yanlılarına engel olur. Yarışta birinciliği kazanan, ikinci gelene engel olur. Ya da bambaşka bir alandan bir örnek seçecek olursak: Artık sevmediği için sevilen kişiyi terkeden biri, onun derin bir acı duymasına neden olur.

Bu ölçütün sakıncaları görülmeyecek gibi değildir; ama bu ölçütün eksiklerini giderme ve onu gerçekten ayrım gözetici bir hale getirme girişimleri sonuçta, onun yerine bir başkasını koymak anlamına gelir. Örneğin, yarışı kazanan kişi hoşgörüsüzlüğün hedefi olmamalıdır, çünkü tüm rakipler eşit koşullarda yarışmışlardır, yani kimseye zararı dokunmamıştır, ama haklarına dokunmuştur. Bu, işin içine bir hak kavramı sokmak olur ki, bu kavram başkasına yapılan kötülüğe indirgenemez. Ya da sonuçları ne olursa olsun, gerçeğin aranışı ya da gelişmesi geçerlidir denecektir; ama o zaman da gelişme ve gerçek gibi saltık değerler adına karar verilecektir, başkasına verilen acı adına değil. Bu durumda da belirsizlik, ölçüt için bir kusur oluşturacaktır.

Göz önünde bulundurulan bütün durumlarda, "haksızlık" kanıtlanmıştı, gene de hoşgörüsüzlük için yeterli bir neden görülemiyordu. Olaylar karşıt yönden ele

alınabilir ve daha güçlü nedenler bulunarak, ölçüt kendi içinde çürütülebilirdi. Bir eylem yalnızca başkasına zarar veriyor diye mahkûm edilemez, eylemin kendisi kötü olduğu için edilir. Bugün biri Yahudi düşmanlığı propagandası yapan bir yazı yayımlasa Yahudilere acı vereceğine emin olamaz; ama bu konuda kamuoyu öyle bir anlaşma içindedir ki açılabilecek davalar bir yana, Yahudi düşmanlığı yapan kişi vatandaşlar tarafından dışlanır ya da işini yitirir. Yani saldırılarını yönelttiği kişiler değil kendisi acı çeker. Ama bu, onun hareketini ne bağışlatabilir, ne de kabul ettirebilir. Yahudi düşmanlığı propagandasını başkasına zararı dokunuyor diye değil, kötü bir şey olduğu için kabul etmiyoruz.

Benzer savlar, özgürlük ilkesinin farklı bir yorumuna, Spinoza'nın çağında hoşgörünün başka bir büyük savunucusu Pierre Bayle'in önerdiği yoruma karşı da ileri sürülebilir. Geçerli ve geçerli olmayan arasında ayrım yapmak için Bayle, vicdanın yargısına, yani kişisel inanca başvuruyor. "*Vicdanın sözlerine karşı yapılmış her şey günahtır*" çünkü "*vicdan bize neyin iyi, neyin kötü olduğunu söyleyen bir ışıktır.*"("Felsefi Yorum" 1686, II, 8). Ama doğru olmak için içten olmak yeter mi? Davalarını savunan cinsiyet ya da ırk ayrımcıları kendi kişisel inançları içinde doğruluk (haklılık) bulamazlar mı? Atasözünün dediği gibi, cehennemin yolu iyi niyetlerle döşenmiş değil midir? Bir hareketi, Spinoza'nın istediği gibi; sonuçlarına göre değerlendirmek, hareketin kendisini değerlendirmeyi sağlamaz; bir hareketi, Bayle'nin istediği gibi, yaratıcısının niyetlerine göre değerlendirmek ise, bu amaçtan daha da uzağa düşer; üstelik, toplumsal edimlerin değerlendirmesini bütünüyle bireysel yargıya devreder.

Çelişkili bir durumla karşı karşıyayız. Hoşgörüyü uygulamak gerektiği konusunda Spinoza'yla (ya da Bayle ile) tam bir anlaşma içindeyiz, çünkü ülkümüz olan özgürlüğü ayakta tutmayı güvence altına alan hoşgörüdür yalnızca; özgürlüğün, var olması için sınırlanması gerektiğini de biliyoruz, ama sınırı çizmek için neyi temel alacağımızı kestiremiyoruz. Sonuç olarak, özgürlüğün ortadan kaldırılması gerektiğini belirten ya da özgürlüğe getirdikleri kısıtlamaları ya ulusal geleneğe ya da dine dayandıran liberalizm düşmanlarına — çağımızı tehdit eden kimi eğilimleri görebiliriz aralarında — iyi niyetle yaklaşmaya hazır buluyoruz kendimizi.

III.

Liberal programın cömertliği su götürmez, ama yanlış kurulmuş. Bu programı bir yana bırakmaktansa ona daha iyi bir temel aranamaz mı? Bu konuda, liberalizmin başka bir kurucusunun ünlü *Hoşgörü Üzerine Mektup*'un (1689) yazarı, John Locke'un ilginç bir denemesi var.

Locke'un programının Spinoza'nınkiyle ortak yanı pek çok. Locke da devletin işlerini içeren toplumsal alanla, dinsel konuları ve kişinin kendi özel konularını kapsayan özel alan arasında bir sınır çekmek istiyor. Yasalar ve yaratıcıları, yargıçlar birincilerle ilgilidir, ikincilerle değil; başkasına iyiliği zorla benimsetmeye kimsenin hakkı yoktur. "*Kamu yararı yasaların kuralı ve ölçüsüdür*". "*Yasalar görüşlerin gerçekliğini değil, herkesin ve devletin güvenliğini ve mülkün bütünlüğünü gözetirler*". "*Elverdiğince, yasalar uyrukların can ve malını, yabancı saldırıya ya da kötülüklere karşı korumaya çabalarlar; bu yasalardan yararlananların savsamaya da savurganlığına karşı değil. Kimse kendi isteği dışında sağlıklı olmaya ya da zenginleşmeye zorlanamaz.*"

Vicdan özgürlüğü saltıktır. Ama iç ve dış arasındaki sınır geçilmez değildir; kişisel inançlar, toplumsal yaşama değin davranışları beraberinde getirir. Yani geçerli olan ve olmayan arasındaki sınır sorunu gene karşımıza çıkıyor ve bu noktada Locke, Spinoza'dan ayrılıyor. Spinoza'nın ilk ölçütü olayların — düşünce

ya da eylem — yapısıyla ilgiliydi; ama uygulanamaz olduğu ortaya çıkıyordu. Ikinci ölçüt sonuçlara ilişkindi, ama ona da pek güvenilemezdi, hatta geçersizdi. Locke'un çözümü farklı: Ölçüt olarak kamu yararını gösteriyor. Bu ölçüte karşı çıkanlar yasalarca izlenmelidir (birine zarar versin ya da vermesin); bu ölçüte ilgisiz kalanlar ise bireylerin tutumuna bırakılmalıdır. Kamu yararı her eylemin niteliklerini ölçmeyi sağlayan saltık bir değerdir. Hoşgörü ancak, kamu yararı düşüncesiyle birleşince etkili olabilir ve bu düşüncenin reddi hoşgörülmeyenin eşiğini oluşturur. Kamu yararı hoşgörünün doğrudan ürettiği bir şey değildir, ama onun karşıtı da değildir; daha doğrusu her ikisi, zorunlu bir birbirini tamamlama ilişkisi içinde bulunurlar. Liberalizm, ancak toplum için kaygılanma duygusuyla dengelendiğinde kendisiyle uyum içinde kalabilir.

Ama bu kamu yararı kavramı, az önce sözünü ettiğimiz gibi, her bireyin olayları kendine uygun gelen biçimde değerlendirmesine göre tanımlanırsa amacından sapmış olmaz mı? Genel formülle yetinilecek olursa, kuşkusuz öyle. Bununla birlikte Locke, ayrıntıya girmekte duraksamaz ve işi, yargıçların hangi durumlara karışmaları gerektiğini sıralamaya vardırır. Bu durumların ilişkin olduğu tarihsel koşulları buraya almaktan çok, bunların çağdaş gerçeklere hangi ölçüler içinde uygun olabileceklerini incelemek istiyorum. Bu açıdan bakınca, hoşgörü kuralına üç tür istisna getirebiliriz; daha doğrusu üç tür hoşgörülmeyen edim; bu edimlerin onaylanmaması, hoşgörü uygulamasına geçmeden yerine getirilmesi gereken bir ön koşuldur.

İlk olarak, bir devlet, toplumsal sözleşmeyi kabul etmemeyi, yani bağımsızlığı ortak yaşamın sağladığı korumaya yeğlemeyi hoşgörmeme hakkına sahiptir. Locke tanrıtanımazlığın da bu tür bir vazgeçmeye yol açtığını düşünür, çünkü eğer Tanrı yoksa her şey yapılabilir. Ama ahlak, Tanrıya değil, insanlığa başvurularak kurulabilir ve sözleşmeyi sürdürmenin tanrıbilimsel bir doğrulamaya gereksinimi yoktur. Bir de şunu eklemek gerekir: Devlet kendine yöneltilen saldırılara, savunmakta olduğundan başka bir ilke adına karşı çıkmak zorundadır; bununla birlikte bu ilkenin de mantığa uygun olduğu pek söylenemez. Montesquieu'nün dediği gibi, ılımlı bir hükümet başka bir ılımlı hükümetin yerini alırsa bunda hiçbir sakınca yoktur, ama ılımlılığın yerini tiranlık alırsa aynı şeyi söyleyemeyiz. Bir demokraside, demokratik ilkeyi öne sürerek yapılan hükümet eleştirilerini hoşgörmek gerekir, ama ilkenin kendisini kabul etmeyen eleştirileri değil. Buna karşılık tiranlığın demokratik eleştirisi ahlak açısından geçerlidir, çünkü akılcı bir geçerlileştirmeye başvurur.

Burada bireysel özgürlüğün kısıtlanması söz konusudur; bu kısıtlama çağdaş demokrasilerin büyük çoğunluğu tarafından uygulanmıştır (Fransa'da 1936'da çıkarılan bir yasa, hükümetin cumhuriyetçi yapısına karşı girişilecek propaganda ve saldırılarda güç kullanımını yasaklamıştır). Bu kısıtlamanın doğrulanması, bir yerde ekonomiktir: Demokrasi için, bu kısıtlamayı kabul etmemek onu uygulamaktan daha büyük bir yok olma tehlikesi taşır. Nazi Partisi'nin söz söyleme özgürlüğünü ve toplantı özgürlüğünü hoşgörmekle, Weimar Cumhuriyeti faşizmin yükselişini kolaylaştırmıştır. Nazizm ise demokrasiyi sınırlamakla yetinmemiş onu ortadan kaldırmıştır.

İkinci olarak, bir devlet, kendi içinde başka bir devletin çıkarlarını savunan kişilerin eylemlerini hoşgörmeme hakkına sahiptir: Burada ulusal görev, insanlıkçı görevin yerini alır. A Devleti'nde yaşayan bir birey, B Devleti'nin hükümdarına *"gözü kapalı olarak boyun eğme zorunluluğunu kabul ederse"* bu davranışı ülkesinin genel durumuna zararlı olarak düşünülür. Bu bir "yabancı parti" ve "beşinci kol" sorunudur. Böyle bir istek en ufak ayrıntılarına dek irdelenmeyi gerektirir. A Devleti'nin varlığı B Devleti tarafından tehdit edildiği ve edilmediği

Ercüment Uçarı

KOKU

ıslığıdır sarkaçın gece yarıları ses ve şiir
gece yarıları karanlık keskin kokar
sessizlik yüklü kumluklar sarı bir saç demeti
belediye otobüsleri falan filan insanlar
istanbul gelinlikleriyle iri çınar ağaçları
ağlamaları gece yarıları süt çocuklarının

yaşlı kanayan bir yeşil odanın soluğunda
mürdüm eriği korkunun elektriği sırça saraylar
mırıltılı sam rüzgârları çiçek açarken
bacakları halsiz dağlar içinken güzlerin bayrakları
gagasız güller gibi

bağ bozumu kasım sakası umudun sarı saçlı bebeleri
ateş arabaları akarsular makiler korsan bayrakları
karadeniz rengi ve alaca boyalı bir sidik
dört kız bir erkek kâğıt oynarken yuvarlak mermer masada

kok kilimin ortasında toz bulutu bir bilya
güneşin içini ısıtan mavilik ve limon sarısı
bir sürü karınca işte güney amerikadan gelmiş
işitmeyi öğreniyor bin güçlükle buz dağlarından

surat afrika fili kermit kürek kemiği boru sesi
göğüsleri büyüyor atar damarlarınızın
duyarlı organlarınız deyiyor gemi güvertelerine
rüzgârla sallanıyor ihtiyar pencerelerin pervazları
ki kışa dek uzar masalları uçlarını kesti hasret

---

zaman, ya da devlete aykırı bir görüş dışarıdan gelen maddi bir desteğe gereksinim duymadan ortaya vurulabildiği ve vurulamadığı zaman diye ayrım yapıldığı gibi, bir davranış, savaş zamanında barış zamanındakinden farklı değerlendirilir (ahlaksal açıdan "ihanet", siyasal tavır farklılıklarını kabul eden demokratik bir toplumda daha az hoşgörülür, oysa totaliter bir devlette, olası tek karşı çıkma biçimidir). Bu noktada, şu iki aşırı uçtan kaçınmak gerekir. Ülkenizin her zaman haklı olduğuna inanmak zorunda değilsiniz, sevmediğiniz zaman onu terketmek zorunda olmadığınız gibi; ama ülkenizi başka bir ülkenin boyunduruğu altına sokmak için açık açık savaştığınızda, cezasız kalmayı bekleyemezsiniz.

Ve üçüncü olarak, bir devlette uyrukların bir bölümüne karşı ayrım güdüp, kendileri için ayrıcalık isteyenleri (başka bir deyişle, eşitlik ilkesini zedeleyenleri)

hoşgörmemek gerekir, çünkü onlar bu temel üzerine kendi hoşgörüsüzlüklerini kurarlar; oysa hoşgörüsüzlük hoşgörülemez. Locke, elbette, Hıristiyanlığın çeşitli kollarını düşünür; ama bugün bizim için bu üçüncü hoşgörüsüzlük türü, toplumun büyük bölümü üzerindeki etkilerinden dolayı belki de en güncel olan bu zorunlu hoşgörüsüzlük türü, iki eşitsizlik uygulamasını içerir: Irkçılık ve cinsiyet ayrımı. Günümüzde, Batı demokrasilerinde ırkçılığın en etkin biçimi, göçmen işçileri ilgilendiren biçimidir (Fransa'da, özellikle Kuzey Afrikalıları). Irkçılığın bu türü çeşitli biçimler alır ve dinsel hoşgörüsüzlükten (bir caminin yapımı yasaklanır ya da her Müslümanın düzeltilmesi olanaksız bir fanatik olduğu öne sürülür), psikolojik klişelerin yaygınlaşmasından (Araplar pistir, tembeldir, hırsızdır gibi), rastlantı olarak seçilmiş kurbanlara dek uzanır. Sorulan sorunun niteliği, bugün, XVI. yüzyıla göre değişmiş durumda: O zamanlar, ırkları (farklılıkları içinde) hoşgörüp görmemek gerektiği soruluyordu ve yanıtı "Evet"ti. Bugün, ırkçılığı hoşgörüp görmemek gerektiği soruluyor ve bunun yanıtı "Hayır"dır.

Irk ayrımı toplumun küçük bir bölümünü kapsar, ama toplum yaşamının tüm yönlerini ilgilendirir. Cinsiyet ayrımı ise, toplumun hemen hemen yarısına ilişkindir ama varlığının sadece bazı yönlerini kapsar. Bu ayrım her yerde kendini gösterdiği içindir ki insanları ırkçı uygulamalardan daha az sarsar, ama ortaya çıkış biçimi daha az şiddetli değildir. Örneğin genç bir kadının yanında kendisine eşlik eden birisi yokken büyük bir kentte saldırıya uğramadan dolaşması olanaksızdır, özellikle geceleyin; ırksal bir plana oturttuğumuzda böyle bir durum kentin bir kesimini nüfusun belli bir bölümüne yasaklayan ayrımcı bir yönetime benzer. Öte yandan "sarı" ve "siyah"lara özgü mahalleler kurulmasına yapılacak protestoları düşünün; beyazlar o mahallelere bu iki ırkın izniyle girmeye ve onların birtakım kaprislerini çekmeye katlanabilirler mi? Buna karşılık "kızıl" mahallelerin varlığı kimseyi şaşırtmıyor. Irkçılığa karşı yasa Fransa'da 1939'dan bu yana işliyor; cinsiyet ayrımına karşı yasa ise hâlâ tam olarak oylanmadı. Eklemek gerekir ki ırkçılık kurbanları genelde cinsiyet ayrımından sorumlu olanların arasından çıkar; ırkçılık propagandası bu durumu kendi yararına kullanmaktan geri kalmamıştır.

Voltaire, "*Hoşgörüsüzlük hakkı saçma ve barbarcadır; bu ancak kaplanların hakkıdır,*" (VI) der. Düşündüğü özel durumlar göz önüne alınınca haklıdır kuşkusuz; ama formül genel anlamında ele alındığında kabul edilemez. Tersine, sınırsız hoşgörü hakkı güçlüleri güçsüzlere üstün kılar, denilebilir. Irza geçenlere gösterilen hoşgörü, kadınlar için hoşgörüsüzlük demektir. Kaplanları başka hayvanlarla aynı yere koymayı hoşgörmek o hayvanları kaplanlara kurban etmeye hazır olmak demektir; bu ise barbarca ve saçmadır. Güçsüzler, fiziksel ve maddesel olarak, sınırsız hoşgörünün kurbanlarıdır; kendilerine saldıranlara karşı hoşgörüsüzlük onların hakkıdır, güçlülerin böyle bir hakkı olamaz.

Demek ki üç tür hoşgörülmeyen edim, insanların evrensel toplumuyla, bir devlet olan özel toplumla ve bu toplumun üyeleri olan bireylerle ilgilidir. Bu sayılanların yeterliliği ya da hoşgörülmeyen edimlerin sınıflandırmasının doğru olup olmadığı tartışılabilir, ama en azından sorunu bütünlüğü içinde ortaya [illegible] ve hoşgörülmezin varlığını göz önünde bulundurmayan her çözümünün [illegible] temellere dayanmadığını, yanıltıcı olduğunu gördüğü için yazara hakkını [illegible]viz. Bu saptama, hoşgörüsüzlüğe karşı savaşın alacağı biçimleri önceden özellikle de sınırsız özgürlüğü savunanların yaptığı gibi sonunda [illegible]ıya gelip dayanmaz.

[illegible] önce olumlu bir yanı vardır ki, bu, eğitimdir (oysa okuldaki [illegible]nsiyet ayrımı yapan önyargılarla etkili bir biçimde savaşmaktan [illegible]olumsuz bir yanı vardır ki bu da, baskıdır. Bu savaş bazı [illegible]acılığıyla, bazı durumlarda ise kamuoyunun dile getirdiği

kınamayla (yani onun da eğitilmiş olmasıyla) uygulanabilir. Yüreklendirmeme kimi zaman sansürden daha etkili bir yoldur; düşünsel ve sanatsal etkinlikler bilim ve sanat koruyucularının maddi desteğini gereksinir; bu koruyucu devlet olduğu zaman, bağışlarından yararlanacakları, hoşgörülecek olan ve olmayan diye ayırarak seçebilir.

Elbette ki Sade'ı yakmamak gerekir; ama onu göklere çıkarmak zorunda mıyız? Rousseau'nun *Alembert'e Mektup* adlı yapıtında, kamu yararı adına Cenova'da tiyatro istememesi, bizim için, çağa aykırı görünüyor. Rousseau haksız olabilirdi, ama siyaset ile sanat arasındaki her ilişkiyi yok saymamız, birini ya da öbürünü ya da her ikisini birden küçümsememiz anlamına gelmez mi sonuç olarak?

Sansür istenilen bir şey değildir, ama sözün tümden cezasız bırakılmasının istenilmesi de daha az yanlış olmaz. Yasa cins ayrımı suçlarını (ırza geçme) ve ırkçı suçları (ırk ayrımı) cezalandırır; peki, bu suçlara kışkırtma karşısında eli kolu bağlı mı kalmalıdır? Kitle iletişim araçlarındaki aşağılanmış kadın imgesi söz konusu edilince, bir savunma olarak, sözcüklerde cins ayrımı yapmak ve edimlerde cins ayrımı yapmak arasında neden sonuç ilişkisi bulunduğunu hiçbir şey kanıtlamıyor denir; belki de birincisini uygulama olanağı, insanı ikincisine düşme zorunluluğundan kurtarır; öyleyse koruyucu önlemlerin, bu önlemleri isteyenlerin (erkek ya da kadın) aleyhine dönme tehlikesi vardır. Ama bir yandan da bu ilişki ölçülmesi güç de olsa ve mekanik bir determinizme indirgenemese de apaçık ortadadır. Nazilerin Yahudi düşmanlığı propagandası ile Yahudilerin yok edilmesi arasında bir ilişki bulunmadığı söylenebilir mi? Ya da Araplara karşı söylevler ile Kuzey Afrikalıların öldürülmesi arasında; ya da Batı demokrasilerine özgü cinsel özgürlük söylevleri ile kadınların bu ülkelerin sokaklarında güvensizlik içinde olmaları arasında bir ilişki bulunmadığı söylenebilir mi? Bir anlamda, konuşmak yapmaktır; ırkçı sözler yalnızca edime kışkırtma değil, edimin kendisidir; aynı şey cinsiyet ayrımı için de geçerlidir. Sınırsız bir söz özgürlüğünden yararlanılabilir, ama insan kendi sözlerinin sorumluluğunu üstüne almaya hazır olmalıdır; özellikle de bu sözlerle gerçeğin aranışı ile yetinilmeyip, başkalarının etkilenmesi amaçlanıyorsa.

Avrupa düşünce tarihinin bu birkaç sayfasını hatırlatma, beni hoşgörünün eşitlik ve özgürlük adına savunulabileceğini saptamaya vardırıyor. İlk durumda, hoşgörü isteği sınırsızdır; insanlık onurunu herkese tanımak gerekir. İkinci durumda, hoşgörü isteği kamu yararı kaygısıyla sınırlanmıştır. Bizim her iki durum karşısındaki düşüncemiz — "sakınım"ımız — bu ilkelerin her birinin oynadığı rolü anlamak olmalıdır.

Bu yüzden, hoşgörü evrensel yönelimli bir kavram olmakla birlikte, hoşgörü için savaşımın alacağı yön ve biçim, içinde bulunulan tarihsel, kültürel ve siyasal bağlama göre olacaktır. Irk ayrımını ya da ayrımcılığın başka herhangi bir biçimini uygulayan ülkelerde, eşitlik ilkesinden doğan hoşgörü üzerinde durulacaktır zorunlu olarak. Askeri ya da totaliter diktatörlük rejimi altında yaşayan ülkelerde, hoşgörü - bireysel özgürlük savaşımı üstüne gelecektir. Son olarak da liberal demokrasilerde, soyutlanmış karşıt durumlara karşın, dinsel ve ırksal hoşgörü, söz özgürlüğü gibi kazanılmış haklar öne çıkacaktır, ama bireylerin refah kaygısı kamu yararını unutturduğu zaman, hoşgörülmeyen'in bütün biçimlerine karşı koymak için daha fazla çaba gösterilmelidir.

Bana göre, Batı Avrupa'nın çağdaş devletleri bu son kategorinin alanı içindedirler. Başkalarının bunun tersini savunduklarını biliyoruz; *Yeryüzünün Lanetlileri*'nin önsözünde Sartre ya da *Baskıcı Hoşgörü*'nün yazarı Marcuse, hükümetlerin ve iktidarı elinde bulunduran öbür grupların insanlar üzerinde günlük ve yasal bir şiddet uyguladıkları ülkelerde yaşadığımızı ileri sürmüşlerdi.

Hoşgörünün alışılagelen söylemini bir aksesuar gibi kullanan, ustaca onun arkasına gizlenen şiddet, hiç cezasız tıkır tıkır işleyen şiddet, tepki olarak bir başka şiddeti — tam karşıtını — gerektiriyor, Doğrudan Eylem, Kızıl Tugaylar ve Kızıl ya da Kara Ordu'nun fraksiyonları gibi grupları ortaya çıkarıyordu.

Bu tanıya katılmadan, farklı bir ilaç seçiyorum ister istemez. Her derde deva bir şeyin söz konusu olmadığını yeniden belirtmek gerekiyor; toplumumuzun üyelerine acı veren sıkıntı, hoşgörünün çare bulabileceği sıkıntılardan çok daha başka biçimlerde kendini gösteriyor; hoşgörü bunları hafifletemez.

Çeviren : Sosi Dolanoğlu

Aslan ve Nişanlısı, 1986, akrilik, 100x100 cm — Ömer Uluç

ŞİİR VE OKURU

Mehmet H. Doğan

Melih Cevdet Anday bir yazısında, "Ben eskiden '*münevver*' denilen kişilerin neden şiir okuduklarını aşağı yukarı kestirebiliyorum da, şimdiki *aydın*'larımızın yeni şiirimizi nasıl bir anlayışla değerlendirdiklerini bir türlü açıklayamıyorum. Şiire bakmasını bilmek gerekir," diyordu ("Bir Müzikçinin Dersleri Üzerine", Cumhuriyet, 5.9.1986)

Şiir okumayanların neden okumadıklarını, bir başka yazı konusu olduğu için bir yana bırakır da okuyanların niçin, hangi amaçla, ne gibi doyumlar umarak okuduğu üzerinde düşünmeye çalışırsak, sanıyorum, dün *münevver*, bugünse *aydın* kavramları altında toplanabilecek kişilerin şiir okuma nedenleri ve şiiri değerlendirme biçimleri arasında, en azından bir yüz elli yıldır, çok büyük bir değişim olmadığını, olsa bile bu değişimin temelde aynı kaldığı halde nitelikte bir gelişmeden başka bir şey olmadığını görürüz. Bu bizi, Divan şiiri geleneğini Sayın Anday gibi yok sayıp, hiç olmazsa Batı'ya dönüşün başlangıcından bu yana, yani Tanzimat şiirinden bu yana bir geleneğin oluşmakta olduğu sonucuna ya da varsayımına götürmez mi? Bu da ayrı bir konu, biliyorum. Ama kimin, niçin şiir okuduğu sorularına yanıt ararken, belli tarihsel dönemlerde belli düşünme ve davranış biçimlerinin şiiri nasıl etkilediğini, buna karşılık bu düşünce ve davranış biçimlerinin de şiirden nasıl etkilendiğini gözlemlemek, bize aynı zamanda o toplumda nasıl bir şiir geleneğinin oluşmakta olduğu konusunda en azından bir ipucu vermez mi, diye de soruyorum kendi kendime.

Bizim tarihsel konumumuza ve *münevver*'le *aydın*'ın şiir okuma alışkanlıkları ya da isteklerine yeniden dönmek üzere, burada biraz durup, 1984 Yılı Nobel Yazın Ödülünü alan Çek şairi Jaroslav Seifert'in bu konudaki bir konuşmasına değinmek istiyorum kısaca.

Seifert, Stockholm'de ödül töreninde yaptığı konuşmada, ülkesindeki şiir sevgisini açıklamaya çalışırken, bu sorunun karşılığını son dört yüzyılın Çek tarihinde, özellikle de XIX.yy. başlarının uyanış hareketinde aramak gerektiğini söylüyor ve şöyle sürdürüyordu konuşmasını:

"Otuz Yıl Savaşı (1618-1648) ulusal bağımsızlığımızı yitirmemize neden olmuş, bizi önde gelen siyaset adamlarımız ve aydınlarımızdan yoksun bırakmıştı: Birçoğu düşman süngüsü altında can verirken, birçoğu da, ya susturulmuş ya da ülkeyi terk etmek durumunda bırakılmıştı. Böylece, kültürel gelişmemiz sekteye uğramış, dilde çöküş başlamış, acımasız karşı-reform'dan da önemlisi, halkımız köklü bir Cermenleşmeye maruz kalmıştı.

"Ama XIX.yy. başında, Fransız Devrimi'yle romantizmin etkisi altında yeni akımlar ortaya çıktı. Demokratik ülkülerin yanı sıra, anadil, ulusal kültür konularında da bir canlanma baş gösterdi. Dil, ulusal kimlik arayışının en önemli öğesi oldu.

"Yeniden doğan edebiyat türlerinin ilki şiirdi. Şiir, kültürel ve siyasal uyanışta ön sırayı aldı." (Adam Sanat, sayı 11, Ekim 1986).

Çek ulusunun XIX.yy. ortalarında Cermenleşmeye karşı ulusal bilince, ulusal kültüre ulaşma savaşımında şiirin ön planda yerini almasıyla, Osmanlı İmparatorluğu'nu, Osmanlılığı yıkılmaktan kurtarmak için girişilen çağdaşlaşma, Batılılaşma çabalarında şiirin, şairin yüklendiği görev arasında uzak da olsa bir benzerlik olduğu açık. Şinasi, Ziya Paşa, özellikle Namık Kemal gibi öncülerle başlayan bu, özde Divan şiirinden kopma, yeni bir şiir anlaşını yerleştirme hareketi, aynı zamanda şiire toplumsal yaşamda bir görev de yüklemekteydi. Şiire yüklenen bu işlev, XX.yy. başlangıcında Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif'le en uç noktasına ulaşır. İmparatorluğun parçalanışı olgusu karşısında ümmetçilikten uluslaşmaya yönelen bu kurtuluş çabaları, ağırlık yine şiirde olmak üzere, daha önce başlamış olan Milli edebiyat arayışları, "*Genç Kalemler*" (1911) dergisiyle hızlanır ve çağdaş Türk şiirinin oluşmasında önemli bir aşamaya ulaşır.

Seifert, konuşmasının biraz ilerisinde şunları da söylemektedir:

"Ülkeler vardır, bu görev (halka güç ve umut kazandırma görevi, M.D.) dine, dinsel yayınlara düşer. Ülkeler vardır, imge ve yazılarını tiyatronun arındırıcı etkisinde bulurlar, ya da siyaset adamlarının konuşmalarından dinlerler bunları. Ülkeler vardır imge ve yazgılarına yönelttikleri soruların yanıtlarını bilge düşünürlerde ararlar. Bu görevin kitle iletişim araçlarıyla gazetecilere düştüğü de görülür. Bizde ulusun ruhu şairlerde vücut bulmayı seçmiş anlaşılan; sözcü olarak şairleri seçmiş kendine."

Bizdeyse, şiirin dışında, yukarda sayılan alanlarda (din, politika, felsefe) etkili anlatım yolları oluşturacak olan düzyazının gelişmesindeki gecikme, şairleri, uyanış ve toparlanış bilincini gittikçe daha geniş kitlelere aşılama işinde rakipsiz bir duruma getirmiştir. Dili, yabancı etkilerden arındırma çabaları ise bu etki alanını daha da genişletmiştir. Şiir, gerek *münevver*'ler için gerekse yavaş da olsa uyanmakta olan sınırlı kitleler için önce yıkılışa, dağılmaya sonra da zorba yönetimin kendisine yönelen karşı çıkışın, direnmenin ortak dili olmaya başlamıştır. Tevfik Fikret'in birçok şiirinin yayımlanmaksızın dillerde dolaşması ortak bir karşı çıkış dili oluşturması bunu gösterir. Daha sonra Fikret'le Âkif arasındaki çatışmanın — bir bakıma Batılılaşma hareketiyle buna karşı fikirlerin toplumsal ve felsefi düzeydeki çatışmasının — anlatımını şiirde bulması da boşuna değildir. Eskisine göre bir hayli yol almış görünen düzyazıya karşın şiir hâlâ öncü gücünü sürdürmektedir. Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'le birlikte başlayan uluslaşma savaşımında, dildeki arılaşma girişimlerinden de yararlanılarak, resmi ideolojinin oluşturulmasında şiire yine büyük görevler verilmiştir.

1930'lardan başlayarak şiir, aynı geleneği sürdürerek, özgürlüklerin savunucusu, özgür düşünme yollarını tıkayan engellerin aşılmasında etkili bir anlatım yolu olmaya doğru hızlı bir yönelim göstermiştir. Toplumsal bunalımların dünya ölçeğinde yoğunlaştığı, hızla bir dünya savaşına doğru gidişin önlenemediği, daha sonra İkinci Dünya Savaşı'nın dünyayı kasıp kavurduğu, ulusları ölüme, açlığa, yoksulluğa sürüklediği günlerde ve savaştan sonra dünyadaki kamplaşma sonucu ülkemizde de çok partili demokrasiye

geçiş denemeleri sırasında şiir, artık belli bir gelişme düzeyine erişmiş düzyazının sanattaki ürünleri karşısında bile yine öncülüğü elden bırakmamıştır. Yeni Türk şiirinin asıl gelişme ve yenileşme dönemleri bu yıllara rastlar. Nâzım, 40 kuşağının toplumsalcı şairleri, *Garip* akımı bu yenileşmenin birbirine eklenen halkalarıdır. Öyle ki, başlangıçta "Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata onu hâkim kılmaktır" diyerek yola çıkan *Garip*'çiler, Orhan Veli'nin sözleriyle, sanatçının, şairin, "çağımıza yaraşır bir dünya görüşüne bağlanması" gerektiği görüşüne varırlar. Orhan Veli'nin son dönemi, Oktay Rifat'ın *Aşağı Yukarı, Karga ile Tilki* dönemi, Melih Cevdet Anday'ın *Telgrafhane, Yanyana* dönemi, şiirin geleneksel olarak yüklendiği öncü, toplum sözcüsü olma görevini savsaklayamayacağının en anlamlı göstergesidir. Sayın Anday'ın o çok özlü dizeleriyle özetlersek, şairsen:

Uyumayacaksın
Bir sis çanı gibi gecenin içinde
Ta gün ışıyıncaya kadar
Vakur metin sade
Çalacaksın.
(*Telgrafhane*)

Şiirin bu öncülük, toplum sözcülüğü görevi 50'lerden, 60'lardan sonra da sürmüş bugüne kadar gelmiştir. Biri ötekini yadsıyan, ama yine de birbirinden beslenen, birbirini bütünleyen kuşaklar, kimi zaman aşırılıklara, eski dille söylersek "ifrat"a ve "tefrit"e (ne yazık ki bu anlam inceliğinin karşılığını öztürkçede bulamadık henüz) giderek bir zamanlar *münevver*'lerin, bugünse *aydınlar*'ların şiir kaynaklarını yaratmışlardır. Namık Kemal'den başlayarak, Tevfik Fikret, Nâzım Hikmet gibi büyük odaklardan geçerek günümüzün en genç şairlerine kadar uzanan şiirimizin bu kolu, daha doğrusu bu damarı gerek dünün *münevver*'ine gerekse bugünün *aydın*'ına toplumsal, politik, felsefi düşüncelerini dile getirmeleri, toplumsal yaşamda oynamayı düşledikleri etkin rolü açığa vurmaları için bir üst dil, bir şiir hazinesi yaratmıştır.

(Bu hazinenin yaratılmasında, biriktirilmesinde bu damarın yanında, toplumun çok büyük kesiminin kendini dışa-vurma dili olan ve Yunus Emre'den başlayıp XX.yy'ın başlarında son bulan Halk şiiri damarının payını da unutmamak, ancak bu damarın ayrı bir inceleme konusu olduğunu vurgulamak gerekir burada).

Bir şiir geleneğinin hiçbir zaman tek bir kaynaktan, tek bir damardan, tek renkli oluşmadığını da gözden uzak tutmamalıyız. Şiir okurunu ve onun şiiri nasıl değerlendirdiğini araştırırken kendimize sorduğumuz sorular bizi Türk şiirinin bir damarı boyunca derinleşerek bugüne getirdi. Oysa Türk şiirinin yalnızca bu olmadığını, bu denli tek yönlü olmadığını da biliyoruz. Ayrıca, yalnızca Türk şiirinin değil, öteki bütün ulusların şiirlerinin de böyle kesinkes birbirinden ayrılan, birbiriyle ilişkisiz yönsemelerden oluşmadığını da biliyoruz. Ana damarlar arasında çok sayıda bağlantının, çok çeşitli ilişkilerin bulunduğu bir dolaşım sistemini andırır ulusal şiirler. Bu ağı oluşturan

yönelimler, akımlar; bu yönelimler ve akımlar içersindeki şairler arasında da sürekli bir etkileşim, bir karışım, bir renk karışımı olur zamanla. Gerek ulusal şiirler, gerekse tek tek şairlerin şiirleri böyle sürekli bir devinim içindedir. Ayrıca şiirin işlevi, kullanımı derken de böyle bir çok yönlülük düşünülmelidir.

Çağdaş İngiliz şairi T.S. Eliot, daha 1930'ların başlarında şunları yazmıştı:

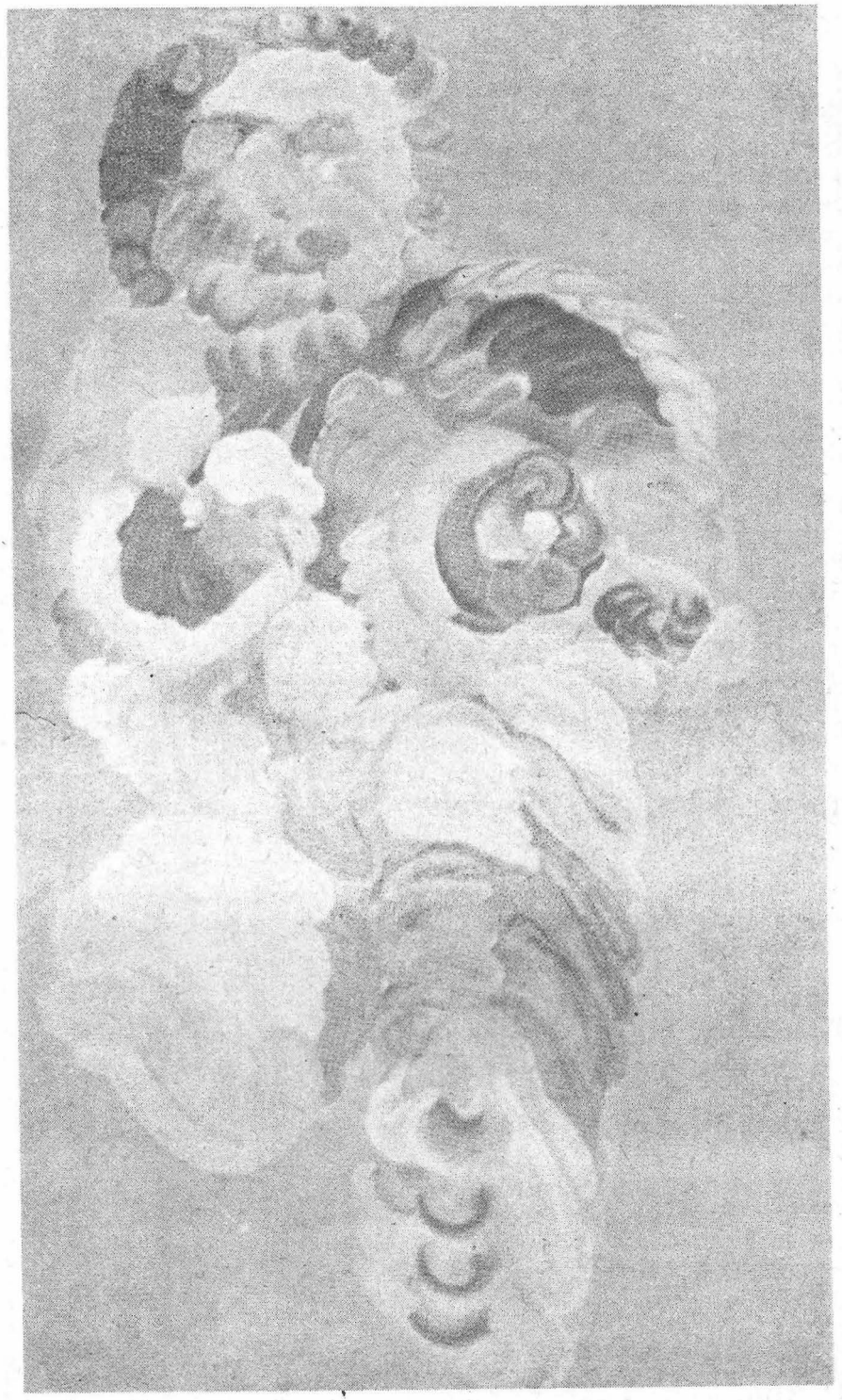
"...Şiir, elbette, kullanılışına göre tanımlanacak değildir. Herkesçe ortak bir şeyi anmaya vesile oluyorsa, bir şenliği kutluyor ya da dinsel bir töreni süslüyorsa, ya da bir kitleyi eğlendiriyorsa, ne iyi! Zaman zaman gereksinildiği gibi, duyarlık yönünden devrimleri etkileyebilir; sürekli oluşan alışılmış algılama ve değerlendirme biçimlerini yıkabilir, ve dünyayı taptaze gösterebilir insanlara, ya da onun yepyeni bir parçasını. Zaman zaman, varlığımızın asıl tabakalarını oluşturan, bizim nadiren görebildiğimiz, daha derindeki, adlandırılmamış duygularımızı biraz daha aydınlık gösterebilir bize; çünkü yaşamlarımız, çoğunlukla kendi kendimizden devamlı bir kaçıştır, görünen ve hissedilen dünyadan bir kaçış."[1]

İnsanın kendine ve dış dünyaya çıplak gözle değil şiir gözüyle bir bakışıdır burada söz konusu olan. İnsanı ve dünyayı şair gözüyle algılama, anlama çabasıdır. Şiir, doğanın bize verdiği gözlerle, görme yetisiyle, hatta bilimin ya da felsefenin de yardımıyla göremediğimiz şeyleri gösterir bize zaman zaman. Gösterir demekten çok duyumsatır demeliyiz sanırım. Çünkü bu anlaşma şiirin yaptığı, öteki sanatlardan çok müziğin yaptığına yakındır. Müzik dinlerken ne anladığımız bir yana, ne duyumsadığımızı bile dile getirmek zordur çoğu zaman. Duyguların, iç dünyaların derinliklerindeki gizli şeylerin belli belirsiz ortaya çıkışıdır söz konusu olan. Bu belirsizlik, bu açıklanamazlık nedeniyledir ki, bir şiirin, bir müzik parçasının kendisinden başka bir yorumu, açıklaması yoktur, deriz genellikle. Duyunun, iç dünyanın somutlaşmış bir biçimidir şiir. Örneğin Dıranas'ın o ünlü "Kar" şiirinin ilk bölümü ne anlatır bize?

Kardır yağan üstümüze geceden
Yağmurlu, karanlık bir düşünceden,
Ormanın uğultusuyla birlikte
Ve dörtnala, dümdüz bir mavilikte
Kar yağıyor üstümüze, inceden.

Anlam, şiirin içinde ve bir'den çoktur. Bilinçli şiir okuru o anlamı kendince yorumlar, duyup da dile getiremediği şeyleri bulur onda. T.S.Eliot'ın deyişiyle söylersek, şiir, yaşamın bu "kendi kendimizden kaçış" anlarını yakalar, dile getirir. Yaşamı zenginleştirir, bütünler.

Şairler belki de, bütün insanlık tarihi boyunca ayın bizce görünmeyen yüzünü merak eden, görmeye çalışan ilk kişiler olmuştur. Bütün sanat dalları içinde büyüye en yakın olan sanatın şiir oluşu bundandır. Şairlerin, dilin günlük yaşamda ister konuşma aracı isterse yazı olarak kullanılışı yanında bir başka dil, bir *şiir dili* yaratma gereksinimleri, bu, görünmeyeni, bilinemeyeni gösterme, dışavurma çabalarının bir sonucudur.



Afrika Kraliçesi, 1976, akrilik, 150x85 cm

Ömer Uluç

Bizim şiir tarihimiz, Divan şiirinden günümüz şiirine kadar bu dilin geliştirilme, her gün yeniden yaratılma tarihidir bir bakıma. Değişen uygarlıklara, dünyaya bakış biçimlerine karşın bu çaba hep sürmüştür.

Şimdi, baştan beri söylediklerimizi özetlersek, aslında, ister genel olarak şiirde, isterse tek tek şairlerde böyle kesin, böyle belirli bir ayrım olmamakla birlikte, anlaşmada kolaylık sağlayabilmek için, şiirin iki ana kaynaktan beslenerek iki ana damardan aktığı sonucuna varabiliriz: bunlardan biri, dış dünyaya bakışı simgeleyen *düşünceler*'se, öteki, iç dünyaya bakışı simgeleyen *duygular*'dır. Yineleyelim: bu ayrım, şiirin beslendiği iki ana kaynağın daha iyi belirlenebilmesi için yapılmış kaba bir çizemdir(şema); şiiri, duygu şiiri - düşünce şiiri diye ikiye ayırmak gibi bir amaca yönelik değildir. Eliot'ın da vurguladığı gibi, şiirin kullanım alanları bu iki ana damar arasında çok geniş, çok çeşitli alanlara yayılabilir. Ne var ki, epikten liriğe kadar tüm şiir bu iki ana damardan beslenir. Sonuçta, düzyazının, bilimlerin, felsefenin, insanlar arası iletişim araçlarının, hatta sanatların alabildiğine geliştiği XX.yy.'ın sonunda insanların hâlâ neden şiir okuduklarını, neden hâlâ dilden hemen sonra gelen *şiir* gibi bir üst dile gereksinim duyduklarını araştırırken önemli ipuçları elde etmiş oluruz böyle düşününce.

En başta da söylediğim gibi, dünün *münevver*'i ile bugünün *aydın*'ının şiir okuma merakı, şiiri değerlendirme biçiminde pek büyük bir ayrım olmamıştır. Hatta bunu biraz daha genişletirsek, bir Fransız, bir İngiliz, bir Türk...vb. şiir okuru arasında da temelde büyük bir ayrım bulamayız. İnsanları şiire, genel olarak sanatlara iten dürtüler temelde aynı kalmakta; değişme yalnızca, insanın doğayı, toplumu ve kendini arama bilincindeki ilerlemelerde olmaktadır. Bunu toplumlar düzeyinde de düşünebiliriz, toplum içindeki insanlar düzeyinde de.

Genç Fransız şairi Jean Pinqui, Fransız şiiri konusunda kendisiyle yapılan bir konuşmada, "Fransa'da şiir dergileri satılmıyor mu?" sorusuna şu karşılığı veriyordu: "Satılıyor, ama hep aynı kişilere. Şiir okuyucuları, öğrenciler, öğretim üyeleri, aydınlar ve ozanlar. Fransa'da belki de 3 milyon ozan vardır. Ya da en azından kendini ozan sanan 3 milyon insan var."[2]

Bizde kaç şair, daha doğrusu kendini şair sanan kaç kişi var, bilemem; ama şiir meraklılarının, şiir yazanların, yazın'ın öteki dallarındakinden bir hayli kalabalık olduğunu, şiir okurlarında Fransa'yla büyük bir benzerlik olduğunu söyleyebiliriz. Hatta, geçenlerde yurdumuza gelen İngiliz romancı Antonia S.Byatt'ın, bir sorumuz üzerine, İngiltere'de bugün şiirin, nicelikçe pek yaygın olmasa da en etkin yazın dalı olmayı sürdürdüğü yanıtını da ekleyebilirim buna.

Sayın Anday, başta andığım yazısının bir yerinde, "Sanat, doğaya eklenmiş insan demektir ve insan doğanın bilincidir" diyordu. Öyleyse, insanın doğayı tanıma, değiştirme, kendi derinliklerini araştırma, çözümleme isteği ve istenci yok olmadıkça, bu bilinci yaratma ve geliştirme yollarından biri, belki de birincisi olan *şiir* de yok olmayacaktır. □

(1) T.S.Eliot, *The Use of Poetry and The Use of Criticism*, p. 155, Faber Edition, 1967.
(2) Adam Sanat, Sayı 9, Ağustos 1986.

RESİM VE ZAMAN

John Berger

Resimler durağan nesnelerdir. Bir resme, değişik günleri ya da yılları kapsayan bir süre içinde, tekrar tekrar bakmanın benzersiz bir yaşantı olması, bütün o zaman akışı içinde görüntünün değişmezliğinden kaynaklanır. Elbette görüntünün anlamı tarihsel ya da kişisel gelişmeler yüzünden değişebilir, ama betimlenen şey değişmez: aynı süt aynı kaptan dökülür, aynı dalgalar denizde aynı biçimde kırılmadan birbirini izler, aynı yüz ve aynı gülümseme değişmeden durur.

İnsan bu yüzden resimlerin belli bir an'ı yakalayıp sakladığını söylemek ister. Ama durup düşününce, bunun kesinlikle doğru olmadığını anlarız. Çünkü resimdeki an, fotoğrafın saptadığı bir an gibi, hiçbir zaman öyle varolmamıştır. Bu yüzden de resmin o an'ı yakalayıp sakladığı söylenemez.

Eğer bir resim zamanı durduruyorsa, bunu fotoğrafta olduğu gibi, geçmişteki bir an'ı ondan sonra gelecek anlardan ayırırcasına yapmaz. Burada çerçevenin içindeki görüntünün, betimlenen sahnenin sözünü ediyorum. Eğer bir ressamın yapıtlarının tümünü ya da sanat tarihini düşünecek olursak, o zaman resimleri geçmişin saptanması ya da var olmuş şeylerin kanıtları olarak değerlendiriyoruzdur. Ama bu tarihsel yaklaşım, ister Marksist, ister idealist bir gelenek içinde ele alınmış olsun, birçok sanat eleştirmeninin *resimde* zamanın nasıl varolduğunu ya da olmadığını düşünmesini, hatta görmesini engellemiştir.

Erken Rönesans sanatında, Avrupalı olmayan kültürlerin resimlerinde, bazı modern yapıtlarda, görüntü dolaylı olarak zamanın geçişini gösterir. Bu resimlere bakan bir kimse *önceki zamanı, o anı* ve *sonraki zamanı* görür. Çinli bilge bir ağaçtan bir başka ağaca doğru yürüyüşe çıkar, araba bir çocuğun üstünden geçer, çıplak kadın merdivenden iner. Kuşkusuz bütün bunlar birçok kez incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Ancak izlenen görüntü bir yandan sınırlarının ötesindeki devingen dünyaya gönderme yaparken hâlâ durağandır. Bu da durağanla devingen arasındaki o garip karşıtlığın ne anlama geldiği sorununu ortaya çıkarır. Garip bir karşıtlık diyorum, çünkü hem çok çarpıcı, hem de çok olağan sayılan bir karşıtlıktır bu.

Ressamların bu soruya, tam olarak sözcüklerle dile getirilmemiş bile olsa, sınırlı bir yanıtları vardır. Bir resim ne zaman bitmiş sayılır? Bir çift ayakkabının teki gibi zaten varolan bir şeyin karşılığı olduğu zaman değil, ressamın o resme önceden tasarladığı biçimde en uygun bakma anının gelmesiyle resim biter. Resim yapmanın süreci, ister kısa ister uzun olsun, resim yapmak gelecekte o resme bakılacak anları kurma sürecinden başka bir şey değildir. Gerçekte, ressamın düşlediği ne olursa olsun, bu anlar tümüyle önceden belirlenemez. Bu anlar hiçbir zaman resmin kendisiyle de tam olarak doldurulamaz. Buna rağmen, resim gene de tümüyle bu anlara seslenir.

Ressamın büyük bir usta ya da sıradan bir kişi olması resmin "seslenişini" değiştirmez. Değişiklik ancak resmin bize sağladığı şeyde ortaya çıkar: bu da ressamın önceden tasarladığı resme bakma an'ı ile başka kişilerin daha sonra resme

baktıkları an arasındaki ilginin örtüşmesiyle, o resmin yapılış koşullarının (desteğin, modanın, ideolojinin) değişmesi sonucu ne ölçüde gerçekleştiğiyle anlaşılır.

Bazı ressamlar çalışırken yaptıkları resim belli bir aşamaya gelince, o resmi bir aynaya yansıtarak incelerler. Aynada, yaptıkları resmin ters bir görüntüsünü görürler. Bunu yaparak ne elde ettiklerini kendilerine sorduğumuzda, böylece resme yeni bir gözle bakabildiklerini, resmi daha değişik bir gözle görebildiklerini söylerler. Aynada, bir an için bile olsa, resmin gelecekte bakılma anının içeriğini yakalayabilirler. Ayna aracılığıyla resmin o andaki görüntüsünü yarı yarıya unutup gelecekteki bir seyircinin imgelemini ödünç alabilirler.

Ne demek istediğim, belki genefotoğraflarla bir karşılaştırma yaparsak, daha açıkça ortaya çıkacaktır. Fotoğraflar geçmişin belgeleridir. (Fotoğrafçının oynadığı rolün önemi ve belgelemedeki öznelliği fotoğrafların birer belge oldukları gerçeğini değiştirmez.) Resimler ise geçmişten gelen, *o anda resme bakan kişinin gördüğü şeyle ilgili kehanetlerdir.* Bazı kehanetler resmin kime seslendiği belirsizleştiği için çabuk tükenir, bazıları ise geçerliğini korur.

Öbür sanat dalları için de aynı şey söylenemez mi? Şiirler, öyküler, besteler de aynı biçimde geleceğe seslenmezler mi? Çoğu zaman yazılı biçimleriyle öyledirler. Ama resimle heykelin belli bir özelliği vardır.

Bunun birinci nedeni, resimle heykelin başlangıç aşamasında bile kendiliğinden gerçekleşen uğraşlar olmayışıdır. Bir anlamda bir şiir ya da öykü okunurken ya da bir müzik parçası çalınırken bu işi yapan kimsenin *varlığı* vurgulanır. Oysa görsel bir im, eğer bir maske ya da bir gizlenme aracı olarak kullanılmamışsa, her zaman bir yokluğun yorumudur. Tanımlama tanımlananın yokluğunu yorumlar. Görünüşlere dayanan görsel imler her zaman bir gözden yitişin sözünü eder.

İkinci neden ise sözel ve müziksel dilin tanımladıkları (gösterdikleri) şeylerle simgesel bir ilişki içinde, resim ve heykelin ise benzetmeye (öykünmeye) dayanan bir ilişki içinde olmalarıdır. İşte bu yüzden de resim ve heykelin durağanlığı o ölçüde çarpıcıdır.

Öyküler, şiir, müzik zamanın bir parçasıdırlar ve onun içinde devinirler. Durağan görsel im ise zamanı kendi içinde yadsır. Bu yüzden de zamanın dışına ve zaman içinde yaptığı kehanetler de daha şaşırtıcıdır.

Şimdi, başlangıçta sorsaydık gereksiz gelebilecek sorumuzu sorabiliriz sanıyorum. Resimlerdeki durağan görüntüler bize neden ilginç geliyor? Acaba resmin yalnızca durağanlığından ötürü düpedüz yetersiz olmasını önleyen nedir?

Resimlerin kendilerine bakıldığı yaşantısını haber verdiklerini söylemek soruyu yanıtlamaz. Biz ancak böyle bir kehanetin durağan görüntüye sürekli bir ilgi sağlayacağını içerdiğini söyleyebiliriz. Öyleyse, hiç değilse yakın zamanlara kadar, böyle bir varsayım neden haklı görülüyordu? Bu sorunun geleneksel yanıtı, resimler durağan oldukları için görsel olarak "elle tutulur" bir uyum sağlayabilmeleriydi. Ancak hareket etmeyen bir şey hem durağan, hem de düzenlenmiş olarak görünür, bundan dolayı da bir bütün oluşturur. Bir müzik parçası, zamanı kullandığı için, zorunlu olarak başı ve sonu olan bir yapıttır. Bir resmin ise, ancak elle tutulur bir nesne olarak düşünüldüğü zaman, bir başı ve sonu vardır; görüntülerinin başı ve sonu yoktur. Kompozisyon, resimsel uyum, biçimin önemi gibi kavramlarla bütün bunlar anlatılmaya çalışılmıştır.

Ama bu açıklamada kullanılan değerler fazla kısıtlayıcı ve estetik diline fazla bağlı oldu. Sözünü ettiğim çarpıcı karşıtlıkta, resmedilmiş değişmez biçimle devingen canlı model arasındaki karşıtlıkta bir erdem olmalı.

Şu ana kadar savunduğum şey, bize bu erdemin nerede olduğunu gösterebilir. Görüntünün durağanlığı zamandışı olmasının bir simgesiydi. Çağdaş öncülüğün

Ahmet Ada

SEVDADIR ADI

Sevdadır bir mendili özenle katlamak
Anısı olan bir mendili.
Bir çocuk sesi, bir sinema bileti
Sevdadır mahallesi olan çocuğa.
Herhangi bir pazar günü
Komşu pencerede bir akşamüstü
Birdenbire çiçek açmış
Bir bakış da sevdadır,

Bir ilkokul bahçesine döndü mü kalbim
Karşılıklı aramızda akan
Yalın sözcüklerdir her zaman
Belki de sözün buğusu
Öyle güzel ki sevdadır bu
Bir bütün olunca kalbimiz
Bütün renklerini bulur gökyüzü,

Sen kışlayan aşklara umut olan güneş
Sevdadır adın tıkabasa dolu cezaevlerinde
Çiçeklerin dilindesin kuşların gözünde,

Bir kar kentine döndü mü kalbimiz
Gölgeli bakışlarını ısıtan sevdadır
Unutulur mu hiç bakışlarından
Eksik olmayan gölge, ülkeme benzer
Dumanlı dağlarına, suyuna benzer,

Bir görüşme yerine döndü mü ülke
Sevdadır biliyor musun buluşmamız bile.
Güneşin tadından umut bulan kış
Yerleştirir uçsuz bucaksız bırakılmış
Gençliğimizi bir kapıdan içeriye,

Sevdadır şu günlerde buluşan gözlerimizde

öğretisinde öne sürülen, zamanında anlaşılmamış peygamberin öcünü gelecek alır savı ile resimlerin seyredilmek için yapılmış kehanetler olmaları arasında hiçbir bağ yoktur. Resmin özellikle durağanlığı ile bize sezdirdiği şimdiki zamanla gelecek zaman arasındaki ortak özellik, bir çeşit alt dayanak, bir zamandışılık temeliydi.

On dokuzuncu yüzyıla kadar evrenin yaratılışıyla ilgili bütün kuramlar, bu arada Avrupa Aydınlanma Çağının kuramları bile, zamanı şu ya da bu biçimde

zamandışılıkla çevrelenmiş ya da onun sızıntılarıyla karışmış olarak algılıyordu. Bu zamandışılık bir sığınak ya da başvuru ülkesi sayılıyordu. Ona yakarılıyor, ölüler oraya gidiyordu. Bu zamandışılık dediğimiz şey törenler, öyküler, töreler yoluyla çok yakından, ama görünmeyen bir biçimde yaşayan zamanla birleştiriliyordu.

Ancak son yüzyıl içinde, Darwin'in evrim kuramının benimsenmesinden beri, insanlar hem her şeyi içine alan, hem de her şeyi dışa iten ve zamandışılığı içinde barındırmayan bir zaman anlayışı içinde yaşamaya başladılar. Böyle bir evren anlayışının öne sürdüğü uzay kavramları açısından bakıldığında, yüzyıl bir andan bile kısa görünebilir. İnsanlık tarihi açısından bile yüzyılın sadece bir sapma olduğu düşünülebilir.

İnsanlık tarihini bu gözle inceleyecek olursak, değişmeler ve yinelemelerle karşılaşırız. Tarih değişme demektir. Yinelenen ise tarihin özneleri ve nesneleridir. Bu da bilinçli kadınların ve erkeklerin hayatları demektir. Böyle bir bilincin yöneldiği şeyler değişebilir ve bu değişme de tarihin malzemesinin bir bölümünü oluşturur. Bu bilincin niteliği de değişebilir. Bununla birlikte, bilincin yapısının bir bölümünün dilin doğuşundan beri değişmediğini sanıyorum. Bilinç insanlık durumunun belirli birtakım değişmezliklerine sıkı sıkıya bağlıdır: doğum, cinsel çekicilik, toplumsal dayanışma, ölüm gibi. Bu listenin her şeyi içermediği açık. Saydıklarıma açlık, eğlenme, korku gibi kavramlar da eklenebilir.

On dokuzuncu yüzyılda tarihin insanlığın özgürlük alanı olarak ortaya çıkması kaçınılmayacak gerçeklerin ve sürekli olanın değerlerinin gözardı edilmesine yol açtı. Bu durum sürekli olanı tarihin akışının bir parçası olarak gösterir. Bu anlayışa göre, sürekli olan geçici olandan daha uzun sürendir. Bundan önce ise, tarihin akışının dışında kalan zamandışı ya da sürekli olan değişmez sayılıyordu.

Resimsel sanatın dili, durağan olduğu için, böyle bir zamandışılığın da dili oldu. Bununla birlikte, anlattığı şey, geometrinin tersine, duyusal, belirli ve gelip geçici şeylerdi. Resmin zamandışı dünya ile görünen ve elle tutulabilen dünya

Tanker ve Kuş, 1983, akrilik, 139x83 cm Ömer Uluç

arasında kurduğu bağ öbür sanatlarınkinden çok daha kapsamlı ve etkiliydi. İşte resmin ikon (suret) yerine geçmesi ve büyüleyici gücü bu özelliğinden kaynaklanıyordu.

Bugün bile, bu gücün izlerini hepimiz kendimize uygulayacağımız bir iç gözlemle yeniden ortaya çıkarabiliriz. Herhangi bir fotoğrafı düşünün. Fotoğrafın resimden farklı olduğunun, bir belge niteliği taşıdığının altını çizmiştim. İşte bu yüzden, fotoğrafların ikon gücü taşıması, belgenin kişisel bir değer taşımasına, fotoğraftaki canlılığı sürdürecek bir kişisel sürekliliğin varlığına bağlıdır. Bunu söyledikten sonra da fotoğrafların durağan görüntüler olduğunu ve geçici nesnelere gönderme yaptığını da söylemeliyiz. Eski bir aile fotoğrafını elinize alın. Düşüncelerinizin iki kolda geliştiğini göreceksiniz. Bir yandan fotoğrafın çekildiği olay yeniden kafanızda canlanacak, o olayın tarihini çıkarmaya çalışacaksınız; öte yandan da şu soruyu yanıtlamaya çalışacaksınız: o an acaba şimdi nerede? Bu ikili fikir yürütme, resim sanatında zamandışılığın evrenin yaratılış kuramları ve felsefe açısından geçerli olduğu dönemlerden bize kalmış olan tepkinin izinden başka bir şey değildir.

Görsel sanatların bu büyüleyici gücünün çeşitli toplumsal ve tarihsel amaçlar doğrultusunda kullanıldığı şüphe götürmez. Sınıflı bir toplumda sanatın işlevi de sınıfların tarihinin kapsamına girer. Şüphesiz, sanatın laikleşme sürecinde, bu özel büyüleyici gücünün unutulduğu da ayrı bir gerçek. Bununla birlikte, herhangi bir resmin yoğun heyecanlar yarattığı dönemlerde, bu büyüleyici güç de yeniden kendini kabul ettirmiştir. Aslında, resimsel sanatın bu gücü olmasaydı, geçici nesneleri zamandışılık diliyle anlatma gücüne sahip olmasaydı, ne din adamları, ne de yönetici sınıflar bu sanatla ilgilenirlerdi.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Darwin'in zaman kavramıyla ilgili önerileri birçok alanda güç kazanınca, resim sanatının zamandışılıkla gelip geçici olan arasında kurduğu bağ giderek daha büyük sorunlar yaratmaya ve savunulması

Donmuş Sularda Denizaltı, 1985, akrilik, 168x97 cm Ömer Uluç

güçleşmeye başladı. Bir yanda, geçici olanı belirleyen an gittikçe kısalıyor, İzlenimciler bir saatlik süreyi, Ekspresyonistler kişisel bir duygunun bir anını göstermeye çalışıyorlar; öte yandan Pointillistler ve Fütüristler durağan ve zamandışı özellikleri ortadan kaldırmaya çalışıyorlardı. Mondrian gibi birtakım başka sanatçılar ise geçici olana hiç yer vermeyen bir geometriye sarıldılar. Ressam olarak yalnız Kübistler, göreceliğin (rölativitenin) zamandışılığa yeni bir yer sağladığı bir evrenbilim kuramının taslağını ortaya atabildiler. Ama Kübistlerin bu taslağını da Birinci Dünya Savaşı yok etti.

Savaştan sonra Gerçeküstücüler zaman kavramının çözümlenmemiş sorunsalını yapıtlarının sürekli teması olarak kullandılar. Bütün Gerçeküstücü resimler düş temasını işler. Çünkü artık o dönemde zamandışı alanın tek dokunulmamış bölgesi düşlerdir.

Son kırk yıl içinde, Atlantik'in öbür kıyısında yapılan resim, artık aralarında bağ kurulacak, bu yüzden de resmi yapılacak bir şey kalmadığını göstermiş bulunuyor. Zamandışı, Rothko'un açıkça ortaya koyduğu gibi, hiçbir şey içermiyor. Geçici olan artık zamanın tek niteliği. Gündelik kaygılarla ve tüketimin bir parçası olarak bayağılaşan geçici öğeler ya soyut sanata hiç sokulmamış ya da pop art ve onun türevlerinde modayla değişen birer fetiş durumuna düşmüş durumda. Geçici olan zamandışı olanla artık bir bağ kuramadığı için, moda gibi önemsiz ve kısa ömürlü olmak zorunda. Geçici olanla zamandışı olanın birlikteliği tanınmadıkça, resim sanatında yapılacak önemli bir şey olduğu söylenemez. Kavramsal sanat da bu gerçeğin tartışılmasından başka bir şey değildir.

Zamandışı olanla geçici olanın bir arada olmasının tanınması eski zamanların dinsel biçimlerine dönme anlamına gelmez. Ama yakın zamanlarda Avrupa düşünce geleneğinin, bu arada devrimci kuramın, gözardı ettiği bazı şeylerin köktenci bir tutumla sorgulaması böyle bir durumun anlaşılmasının gereğidir. Bu da on dokuzuncu yüzyıl kapitalist Avrupa kültürünün geliştirdiği ve onun mirası olan zaman anlayışıdır.

Zaman sorununun bilimsel olarak çözüme kavuşmadığı ve hiçbir zaman da kavuşamayacağını anlarsak, bu sorgulama daha da büyük bir önem kazanır. Zaman sorununda bilim ister istemez yalnız kendi çözümünü sunacaktır. Oysa zaman sorunu seçime açık bir sorundur.

Çeviren: Gönül Çapan

VASİLİ ŞUKŞİN

YAŞAMAK TUTKUSU

Öykü

Çeviren: Yurdanur Salman

ADAM YAYINLARI

SEVİM BURAK

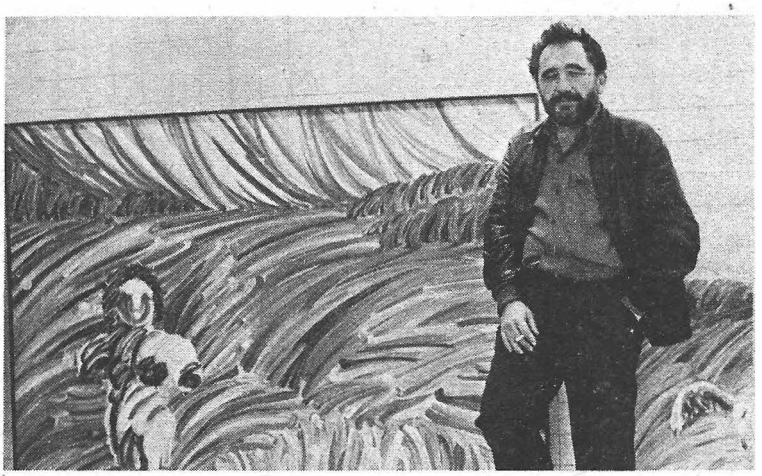
YANIK SARAYLAR

Öykü

ADAM YAYINLARI

ÖMER ULUÇ

Menahem Rosen



Amerikan resim ekolünde doğan, Zenci ve Hint sanatlarıyla karşılaşan Türk ressamı Ömer Uluç, Bizans-Osmanlı geleneği içinde yer almaktadır. Tekilliğini kaybetmeden genele varmak isteyen bir bireyin çelişkileri. Onun karşıtları birleştirerek açığa vurduğu, üstünden örtüsünü çektiği ve yansıttığı, çağımızın sahici boyutu olan gezegensel kültürümüzün zenginliğidir.

Katı ilkeler ve dışlayıcı parolalarla donanmadan özgürce boya sürmek, ilkel jestlerin özgürlüğüne yeniden kavuşmak, birleştirmek — bir kez daha — beceriyle kendiliğindenliği, gelenekçi sanat-öncü sanat, birey-sellik-çevresel kültür gibi seçenekleri aşmak. İşte temeldeki asıl tasarı.

Özgürleşmek, tabii. Ama niçin? İfade etmek, aktarmak, bir mesaj sunmak için mi? Tek anlamlı bir yanıt aramayın. Resimlere bakın ve bırakın alıp götürsünler sizi.

Ömer doğanın resmini yapmıyor, yeni bir doğa yaratıyor. Tıpkı insanların resmini yapmayıp bir insan ifadesi, şöyle bir görülmüş ve daha çok sezilen bir kadın figürü çizdiği gibi. Böylece "Bir şey nedir?" gibi tanımı olanaksız bir şey ifade etmektedir. Bu ebedi soruya yeni bir yanıt getirir; her seferinde geçici, her seferinde askıda, sarsılan; resmi gibi.

Karşımızda devrilen Sarhoş Resmini görüyoruz. "Her şey hareket halindedir," dendi. Tuvalin üzerindeki çeşitli eylemler, ancak yeniden inşa ederek görebilen biz etkin seyircileri yaratmaya iten "örgütlenmiş karmaşa" da öyle.

Ömer'i hangi okula bağlamalı? Özresmini kendini keşfedercesine yapmaktadır. Ayrıca yaratmak keşfet-

mek seçeneğini aştığı için, desen serisi "Armalar"ın otobiyografik olduğu sonradan ortaya çıkmıyor mu? Adamlar içinde bir Adam kendi resmini yaparken bizimkini de yapmaktadır. Ve onda, Herakletçi olan hareket, görmekten çok sezdiğimiz, keşfetmekten çok yeniden kurduğumuz bir figürü yaratır.

Ömer bizim için bir karşılaşma, tekdüze hareketle salıverilmiş heyecan,renkle tek yönlü ritim,aktüaliteyle antropolojik olan arasında bir kaynaşma meydana getirebilme şansıdır.

Yaşanmaya, yeniden görülüp, sahiplenmeye değer bir serüven. Gezegensel ölçeğimizde halen, dört bucakta senteze kalkışmadan — karşıtları birleştirmeden — bütün Okulların Okulunu (soyutla figüratifin, yapıyla öykülemenin, teknolojiyle esinin, kökenleri ve özel yolculuğu ne olursa olsun insan ile insanın) başlatmadan resim yapmak olası mıdır?

Söz konusu akılcılıkla anlamak değil, sezgisellikle kavramak olduğuna göre, açıkça kadın olalım, bırakalım girsin bize bu renk parçaları, bu hareket halinde oklar.

Kalemlerimizi bırakıp bir deney yapalım. Soralım kendimize "Nedir Gerçeklik?", "Nedir benim gerçekliğim?" diye. O zaman imgeye dönük, kendi "şeylerimizi" yerleştireceğimiz yeni bir alan keşfederiz. Tanker, sanatçı için ölüm işareti olan denizaltı, çiçek açan tank — bir ölüm aracının en büyük alaycılığı. Şafak bizi çağırmakta mı? Yakalayalım, birbirini yineleyen, birbirine eşit ve farklı ve mutlaka belirmesi gereken bir tonu vurgulayan biçimlerin çeşitliliğini.

—*Menahem Rosen*

Armalar (1967-74), Ben Seni Sevdim Seveli

ARMALAR (1967-74)

Ömer Uluç

1967-1974 yılları arasında burada görülen desenleri bunlara ve birbirlerine benzeyen daha yüzlercesini, her seferinde sanki bir karışıklığı hızla düzeltmek istercesine yaptığımda, bir gün böyle bir kitap içinde toplanacağı aklıma gelmemişti. Ancak zamanla önem kazandılar, benim için bir anlamları olmaya, birbirlerinden ayrılıp kişilikleri tek tek görünmeye başladı. Bugün eski tanıdıkların bir albümü gibiler.

Bunlar nedir, ne olabilirler? Sorunun önceleri önemi yoktu. Yoğun bir karalama hırsını düzenli bir karmaşaya dönüştürmek, belki de simgesel olarak, o yıllarda bir şeylerin felaketle bitmesini önlemek istiyordum. Bunun için belli bir mekaniklik ve tek düzelik içinde, aramalardan, inceliklerden ve dinginlikten uzak, kağıtlar üzerine hızla desenler çiziyordum. Sürekli tahtaya vurmak, kapıyı, pencereyi aralıksız tıkırdatmak gibi aynı hareketi inat ve sinirle tekrarlamak bana iyi geliyor, çok şeyin yerine geçiyordu. Sonunda bütün bu ağırlığı pek çağrıştırmayan, hafiftenmiş gibi gözüken birtakım figürler, kişiler, kişilikler ortaya çıktı.

Ortaya çıkan bu yaratıkların ne anlama geldiği bir yana, doğal olarak, benim için biçimsel bir serüven ayrıca söz konusuydu. Soyut ve disiplinli

İskeletler Sahiline Gitmedim.

bir estetiğin sınırından, bu desenlerle sanki daha özgür olabileceğim, her şeyi yapabileceğim bir yere çıkıyordum, ikonoklast bir dünyadan figüratif imajlara doğru. Bana bu bir çeşit alegorik, mizahi, felsefi vb. göndermelere de olanak taşıyan değişik bir dil olarak göründü. Kısaca kendisini kendi Afrikasında sanan Livingstone'nunki gibi bir durum.

Sonradan bu desenler öylesine bir yoğunlukla devam edemedi. Bu uçan, yükselen, dönen, alçalan, geçen, uzaklaşan ve gelen, pek azı sakin duran kişiler resimlere, boyalara karıştı, başka şeylere doğru değişerek

Seni Yansıtıyorum

yeni mekânlarını ve sonraki imajları oluşturdular.

Bu desenlerdeki figürlerin, otobiyografik bir anlamları olması gerektiğine bugünlerde karar verdim. Ne olduklarını ne olabileceklerini bulmaya kalktım. Bunların beni etkileyen yaşantı parçaları ve özdeşleştiğim bazı imajlar olması gerekiyordu. Böylesine bir düşünceyle onları isimlendirdim. Verilen isimlerin, figürlerin taşıdığı izlere tam uyduğunu söylemek, onlarda o zaman olanların karşıtlığını bulmak söz konusu **değil.** Yaptığım, bir isim bulma oyunuyla, kendi hayatımı, o günleri, daha önce-

Hiçbir Şeyi Değiştirmeyen Karların Eriyişiydim

leri ve sonrasını düşünme arasında bir şey.

Son olarak bu desenlerle ilgilenenlere onlara yalnızca teker teker değil, seçtikleri bir bölümünü ya da hepsini bir araya getirerek bakmalarını salık veririm. Belki de burada neler demek istediğim böylece daha iyi anlaşılmış olur.

(*Armalar'ın Önsözü*)

YÜZLER VE MASKELER
Edip Cansever'in Şiirine Genel Bir Bakış

Güven Turan

Şair üzerine yapılan her çalışma, bir tür şiir yaşamı öyküsünden başka bir şey değildir.Tek bir şiiri, tek bir şiir kitabını sadece kendi içlerinde ele almıyorsak, kaçınılmaz bir şekilde şairin doğumundan başlamak zorundayızdır. Şairin doğumu: İlk şiirlerinin yazıldığı ve yayımlandığı tarihtedir bu doğum. Ve ilk şiirlerin ana-babaları da başka şiirlerdir. Hiçbir şair, şiirden etkilenmeden yapamaz. Bu etkilenme ister olumsuz olsun (beğenmeyerek ve karşı çıkarak) ister olumlu (beğenerek ve benimseyerek) her iki durumda da etkilenmektir söz konusu olan.

Edip Cansever'in doğumuna baktığımda bir karanlıkla karşılaşıyorum. İlk şiirleri hakkında bütün bildiğim 1954'de yayımlanan *Dirlik Düzenlik* isimli kitabı. Oysa, Edip Cansever'le ilgili ansiklopedik bilgilerde 1944 yılında yayımlamaya başladığı belirtilmektedir. 1947 yılında yayımladığı *İkindi Üstü* adlı kitabı ise, bir bakıma Cansever'in gömdüğü bir kitaptır. Şiirlerinden geniş bir seçme yaptığı *Yeniden*'e ise *Dirlik Düzenlik*'ten sadece dört şiir almıştı. Bugün, *Dirlik Düzenlik*'i okuduğumda iki şiir dikkatimi çekiyor: "Masa da Masaymış Ha" ve özellikle de "Şekerli Gerçek". Sadece bu iki şiir, bildiğimiz, tanıdığımız Edip Cansever şiirini belirleyen çalışmalar. Bunların dışında kalan şiirlerin ise Edip Cansever şiiriyle belirgin bir ilintisi yok. Dahası, öyle şiirler var ki altında adı yazılı olmasa, rahatlıkla bir başka şairin çalışmaları sanılabilir. Çok sınırlı bir Necatigil izi (özellikle "Mesire Yerleri" şiiri) dışında büyük ölçüde Metin Eloğlu'ya koşut bir çizgi görülüyor. Bu çizgiyi 1953'de bile sürdürdüğünü bir şiirinden öğrenebiliyoruz. Oysa "Şekerli Gerçek" hangi tarihte yazıldığını bilmiyorum ama, tam bir Cansever şiiridir.

"Masa da Masaymış Ha" şiiri ise, sonradan iyice asıl çizgisi içine kaynaştırdığı, belirgin şekillerine özellikle *Yerçekimli Karanfil*'de rastladığımız "insan/nesne" ilişkisi içinde, "nesnenin bakış açısı"nın egemen olduğu bir şiir dünyasını belirliyor. Kaldı ki bu dünya bir ara doku olarak,"Şekerli Gerçek" şiirinde zaten yer almaktadır.

Nedir, 1954 yılında çıkan kitabında, Cansever'in başlangıcını bulmamı sağlayan şey? Tek cümle ile özetlemek gerekirse, hem "yüz" hem "maske" olan ve hem "yüz" hem "maske"sinden konuşan o çok özel Edip Cansever insanıdır, diyeceğim. "Maske" sözcüğünü, "persona" karşılığında kullanıyorum. Sanırım bu kavram, biraz açıklama yapmamı gerektiriyor. En eski haliyle persona, Yunan tragedyasında, oyuncuların yüzlerine giydikleri maskeler için kullanılmış. Bu kullanım, sözcüğün giderek, oyundaki kişi, tip karşılığını almasına yol açmış . Psikolojide ise sözcük, "alt benlikteki" "Ben"i anlatmak için kullanılmış. Şimdi, Cansever'in "Şekerli Gerçek" şiirine bir bakalım:

Ev karanlık kap kacak iğne üstünde
Karısı çocukları var mı yok mu belli değil
Masa iskemle ocak
Arama öyle şeyleri
Bir sofra bir yaygı
Bir sedir olsun yok mu
Yok o da yok işte
İğreti bir yaşayış içinde adam
Duvarları yalnızlık yemiş bitirmiş
Gökyüzü üstünde yıldızlar daha üstünde
Kim örtsün damı duvarları kim koysun yerine
Adam bir hiçliğin üstüne uzanmış
Kimseler görmez
Kıl bir torba içinde sabunlar kımıldaşır
Sabaha kadar
Adam bıktığını anlayınca hiçlikten
Gelsin pencere gelsin duvar
Gelsin karısı çocukları
Islak taşlar sabah işleri
Adam dükkâna döner gene
O gerçek dediğimiz şey ışıl ışıl
Yapışık sesler çıkarır şekerlerin üstünde

(*Dirlik Düzenlik*, s. 49)

Gerçi "kap kacak iğne üstünde" sözü bir gariplik olduğunu sezdiriyor ama, şiirin ortalarına kadar gerçekçi şiirin yoksulluk portrelerinden birinin daha çizildiğini sanabiliyor insan şiiri okurken. Ama giderek bunun bir gerçekliğin değil, bir varoluşun kişiliği olduğunu belirliyoruz. Özellikle "Adam bıktığını anlayınca hiçlikten" dizesiyle bütün çizilmiş kişiliğin değiştiğini görüyoruz. "Masası, iskemlesi, ocağı" bile olmadığı söylenen adam dükkânına giden bir tecimen oluyor. Bu çelişki, Cansever insanının çelişkisidir. Daha 1954'den önce yazılmış bu şiirde ortaya çıkmaktadır.

Aynı şekilde, "Masa da Masaymış Ha" şiiri, bu en çok bilinen Cansever şiiri, gene bir görünüş ile yorum arasındaki farkın çelişkili durumu üzerinde kurulmuştur. Çok basit bir soru ama soralım bakalım: Neyin şiiri bu?

Adam yaşama sevinci içinde
Masaya anahtarlarını koydu
Bakır kâseye çiçekleri koydu
Sütünü yumurtasını koydu
Pencereden gelen ışığı koydu
Bisiklet sesini çıkrık sesini
Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu
Adam masaya
Aklında olup bitenleri koydu
Ne yapmak istiyordu hayatta
İşte onu koydu
Kimi seviyordu kimi sevmiyordu
Adam masaya onları da koydu
Üç kere üç dokuz ederdi
Adam koydu masaya dokuzu

Pencere yanındaydı gökyüzü yanında
Uzandı masaya sonsuzu koydu
Bir bira içmek istiyordu kaç gündür
Masaya biranın dökülüşünü koydu
Uykusunu koydu uyanıklığını koydu
Tokluğunu açlığını koydu

Masa da masaymış ha
Bana mısın demedi bu kadar yüke
Bir iki sallandı durdu
Adam ha babam koyuyordu

(*Dirlik Düzenlik*, s. 9)

İlk bakışta, bir adamın şiiri, ama sonuna bakarsak, bu şiirin gerçek kahramanı, bana mısın demeyen masa olmalı. Ve bu şiirin asıl özelliği, dönemin genel şiir çizgisinden ve kitabın öteki şiirlerinden ayrıldığı nokta da bu şiirin odağının sürekli olarak adamdan masaya masadan adama kaymasıdır. Gene de, şiir dili olarak, "Şekerli Gerçek" her bakımdan daha fazla Edip Cansever şiiridir. Çünkü, bu iki şiirin yer aldığı kitaptaki öteki şiirlerin dili şöyle:

Cebinde parası yok ama yoksul değil
İleri görüşleri var okumuşluğu yok
Canı hürriyet çekmiş saray köftesi yiyor
Koca bir konağın iç odasında
Bin dokuz yüz beşte İstanbul'u düşünüyor
Bin dokuz yüz beşte İstanbul'da
Bir semai kahvesinde şiir okunuyor
Siz de okuyun o şiir güzel
Efendim kim demiş üftâdegânında muhabbet yok

("Saray Köftesi, *Dirlik Düzenlik*, s. 11)

Ve *Dirlik Düzenlik*'in yayımlanışından üç yıl sonra, 1957'de yayımlanan *Yerçekimli Karanfil*'i açan (şiir dendi mi ya duygusallık ya da kurnazca taşlama, şiir dili olarak ise imge yoksunu yapay bir sembolik dil ile içeriği iyice boşalmış, dangır dungur deyimler ve deyişler anlayan) bir okur,

Bu böyle kimin gittiği? Sen dur ey!
Belki de ellerimiz mi? biraz ince biraz da çok kelimeli!
Bu sanki niye durduğumuz mu? açıkken sevişme bölgeleri
Ay, pencere, göz! Siz git ey!

("Ey", *Yerçekimli Karanfil*, s. 7)

dizeleriyle karşılaşır karşılaşmaz artık şiirin kolay bilmişlik taslamak olmadığını anlayacaktır. Edip Cansever şiiri içinde, *Yerçekimli Karanfil*'in asıl önemli yeri ise, Cansever'in şiir dilini arıtmasına, *Dirlik Düzenlik*'in o klişe konuşma dili yüklerinden kendini kurtarmasına yardımcı olmasıdır. Ve Cansever, bunu, dilin bütün konuşma dilini çağrıştırır kalıplarını kırarak, dili yeniden kurgulayarak ve sözde mantık düzenini bozarak yapmaktadır; pek çok çağdaşı şair gibi.

Bu dönem, çeşitli şairlerin Türk şiirinin geleneksel birimi olan dizeyi tahtından indirdikleri dönemdir. Kimi şairlerin (örneğin İ.Berk, Turgut Uyar) çok uzun dizeler kurup şiiri düzyazı çizgisine çekerek yaptıkları bu işi Edip Cansever

şiirsel yüklemi tek dizeden çok dizeye kaydırarak yapmaktadır. Gerçi hâlâ çok parlak, "dizeler antolojisi"ne alınacak dizeleri vardır ama, bunlar ancak tüm şiir ya da o dizenin bağlı olduğu dizelerle birlikte yorumlandıklarında, çözümlendiklerinde, bir anlam taşımaktadırlar. Yukarda örneğini verdiğim "Ey" şiirinde de görülmektedir bu durum.

Umutsuzlar Parkı (1958 Aralık) *Petrol*'den (1959 Ekim) önce yayımlanmıştır ama, *Petrol* şiir kuruluşu olarak *Umutsuzlar Parkı*'ndan öncedir bence. Özellikle "Tah Tah Tah", "Tahtakale", "Sesli Harfler", "Şey Şey Şey ve Şeylerden", *Yerçekimli Karanfil*'in çizgisindedir bütünüyle. Öte yandan gene *Petrol*'deki "Bir Ay Aldım Diyarbakırdan/Tokatta Biri Öldü O Zaman", "Phoenix", "Acı Bahriyeli" hem o zamana dek Edip Cansever'in en başarılı (bugün bile, aradan geçen bunca şiir serüvenine karşın bu şiirler yaşarlıklarını, güçlülüklerini kaybetmemişlerdir) şiirleridir hem de garip bir sıçramayla *Nerde Antigone*'de (1961) yer alan şiirlerle özdeştir. Öte yandan Petrol'deki "Petrol" ve "Kavga" sanki *Umutsuzlar Parkı*'na girmemiş ya da oradan çıkartılıp atılmaya kıyılmadığı için Petrol'e alınmış gibidir. Onun için de *Petrol* üzerine fazla durmayıp *Umutsuzlar Parkı*'na geçmek istiyorum.

Edip Cansever, şiirlerini topluca yayımladığı *Yeniden*'e *Umutsuzlar Parkı*'ndan sadece seçmeler aldığı ve kitabın da baskısı kalmadığı için bugün kitabın ilk baskısına ulaşamayacak okur için *Umutsuzlar Parkı* belki de çok farklı görünecektir. Her şeyden önce, kitabın bütünlüğü gözden kaçacaktır. Onun için de önce yapısı üzerine durmak istiyorum: Kitap, "Amerikan Bilardosuyla Penguen" ana başlıklı bir şiirle giriyor. "Birinci Bölüm" yazılı bu başlığın altında ve bu bölüm, romen rakamlarıyla beş bölüme ayrılıyor. "İkinci Bölüm" diye belirlenmiş "Çember"de on bölüm var. "Üçüncü Bölüm" ise kitaba adını veren bölüm: "Umutsuzlar Parkı". Bu bölümde de ondört ara bölüm var. "Sığınak" "Dördüncü Bölüm" ve sekiz ara bölüme ayrılmış. Ben, *Umutsuzlar Parkı*'nı tek bir şiir, bir uzun şiir gibi değerlendiriyorum. Ve o zaman Edip Cansever'in ilk özgün ve Türk şiiriyle hesaplaşmasında, onu seçkin bir yere oturtan özelliği belirginleşiyor. Gerek bizde gerekse genelde dünya şiirinde, uzun şiir, bir "öykü", bir öyküleme üzerine kurulmuştur. Oysa, Cansever bu şiiri bir öykü üzerine değil, bir "insanlık durumu" üzerine kurmakta. Türünün ilk örneklerinden olmasına karşın, acemilikleri bir hayli az bir şiir ortaya çıkmaktadır. Öykünün uzun şiirdeki belirgin rolü, şiirin belkemiğini oluşturup, dağılmasını önlemektir. Burada ise, "insanlık durumu" dediğim tematik öğe öykünün görevini üstleniyor.

Umutsuzlar Parkı'nın Edip Cansever'in şiirindeki çok önemli ikinci özelliğine geçebiliriz buradan. İlk izlerini daha *Dirlik Düzenlik*'teki "Şekerli Gerçek"te gördüğümüz özel dünyadır bu. Yani olduğu gibi alınmış, algılanmış bir dünya değil, bakanın yorumladığı, parçaladığı ve yeniden kurguladığı bir dünyadır. "İnsanlık durumu" da, bu dünyanın içinden çıkmaktadır. Bu dünyayı gerçi örnekleyebiliriz ama kesinleştiremeyiz. Çünkü Cansever, odaktaki insana göre, dünyayı da yeniden kurar ve dağıtır. Odaktaki insan: Edip Cansever'in *Umutsuzlar Parkı*'ndan başlayarak sonuna dek "dramatik" şiir yazdığını söylemeliyim. Dramatik şiirin en önemli özelliği de bir "anlatıcı"sının olmasıdır. Bu "anlatıcı" bir diyalogun sürdürücüsüdür ya da bir monolog kurar. Edip Cansever'in "öyküyü" silerek dramatik bir şiir kurması da önemlidir. *Umutsuzlar Parkı*'nın tamamı monologdur. Yer yer karşısındaki bir kişiye yöneltilmiştir, yer yer bir iç monolog halindedir. İç monologlarda kişi, kendiyle dönüşümlü olarak "sen/ben" karşılığında konuşur. Ve yukarda sözünü ettiğim dünya ya da "insanlık durumu" bu monologla daha da belirlenir.

Bütün bu öğeleri, upuzun şiirden örneklemek çok zor. Ya da şiiri, bütünüyle dize dize ele alıp yorumlamak gerekiyor. "Korkuya, sadece korkuya sığınmış ola-

Exelmans Kızları, 1985, akrilik, 157x97 cm Ömer Uluç

rak" yaşanan "Bir sıkıntı şiiri gibi", "Acılar alıp veriyor dünyadan"dır bu kişi, "persona"larıyla birlikte yaşamını sürdürür. Ve bir persona olarak da portrenin dıştan çizimine karşın, sürekli içten (alter ego'nun Ben'i olarak) konuşur.

Şiir dili de dikkat çekicidir *Umutsuzlar Parkı*'nda. Edip Cansever bu şiirde, daha sonraki şiirlerinde iyice yerleşecek olan, dramatik şiirinin bir gereği diye görebileceğimiz, konuşma ritmini (o sözde günlük konuşma dili değil söz konusu ettiğim) şiire getirir. Bu dil, ilk şiirlerin gündelik klişe deyimlerinden arınmış olduğu kadar örneğin *Yerçekimli Karanfil*'in deforme edilmiş dili de değildir:

Size çiçekler aldım, adımı yazdım üstüne, biraz da bunun için
Gözlerim görüyordu, öyle ki, benden ayrı görüyordu gözlerim
Dişlerim ağrıyordu, denir ki ayrıca ağrıyordu benden
Bilmem, çok uzaklarda biri sevindi
Sonra ben sevindim, kadınlar sarışındı
Ben biraz esmerdim o kadar
İşlerim kötü gitti
Bileydim katılırdım savaşlar oldu ötemde
Yaşayanlar güzeldi
İnsan doğduğu günleri iyi bilmeli.

(Umutsuzlar Parkı, s. 48)

Başlı başına bir araştırma konusu olmasına inandığım *Umutsuzlar Parkı*'ndan en son, şiirdeki iki motiften söz etmek istiyorum: İçmek ve alkol ile neredeyse simgesel bir öğe olduğuna inandığım otel. Özellikle 53'üncü sayfadan başlayarak gelişen bölüm, üzerinde özellikle durulması gerekli bir otel motifi çizmektedir.

Edip Cansever, son konuşmalarından birinde "hiç lirik şiir yazmadığını" söylemektedir. *Petrol*'deki, o çarpıcı "Phoenix" şiirini, "Acı Bahriyeli"yi, "Ben Bu Kadar Değilim"i, "İnfilak"ı, *Nerede Antigone*'deki kısa şiirlerin tümünü düşününce, Cansever'in bu yargıya niçin vardığına ilkin şaşabilirsiniz. Ama bir bakalım, nedir "lirik" şiir?

Tek bir anlatıcının (bu yazar olmak zorunda değildir) öznel ve kişisel bir açıdan duygu ve düşüncelerini ifade ettiği şiirlere lirik şiir denir. Bu genel tanı-

sözünü ettiğim şiirlere uyuyor kuşkusuz. Ama gerçekten öyle mi? Bana hep, Cansever'in bu kısa şiirlerinin *(Kirli Ağustos*'dakileri de katabilirim bunlara) dramatik şiirler olduğu izlenimi uyandırmıştır. Her bir kısa şiir, bir "dinleyici"ye yöneliktir, onunla bir konuşmanın -bir diyalogun- bir bölümüdür. Yani, lirik şiirin tek yönlü olmasına karşın, bu şiirler iki yönlüdür. Dolayısıyla, "dramatik monologdur" bu şiirler. Lirik şiirler gibi tek "kişi"li değildir. *Nerde Antigone*'deki "dramatik monolog" nitelikli kısa şiirlerden başka iki uzun şiir var. "Salıncak" diliyle, dilin dünyayı kurmasıyla, en önemlisi dramatik öğelerin kullanımıyla bence tam bir başyapıt. "Ne Gelir Elimizden/İnsan Olmaktan Başka" ise *Umutsuzlar Parkı* ile *Tragedyalar* arasında kalmış bir şiir diyeceğim. Şiirin adı bile *Umutsuzlar Parkı*'ndaki I. Bölüm'de geçen bir nakarat dizenin yanıtı gibidir: "Doğrusu elinizden ne gelir ki" dizesinin.

Tragedyalar (1964) yalnız Edip Cansever'in değil, Türk şiirinin doruk noktalarından biridir bence. Kanımca başlı başına uzun bir inceleme konusudur *Tragedyalar* ve bu şiir/kitabın hakkı da ancak uzun bir incelemeyle verilebilir. Gene de en önemli noktaları üzerinde kısaca durmak istiyorum. Öncelikle kitabın adı üzerinde durulmalı. Kitabın adındaki "tragedya" bu terimin mecazi anlamında kullanılmış. Dramatik bir yapı olarak Attika Tragedyası denilen tür "Keçi şarkılarından" Tespis'in oyunun içine bir ana kişi katmasıyla gelişmeye başlamıştı. Sofokles, oyuncu sayısını üçe çıkartarak "klasik tragedya"yı kesin biçiminde düzenlemişti. Koro da satirosların şarkılarından çıkıp dramda yer alan kişilerin ortak sözü olmuştu. Oyunun genel yapısı ise şöyle gelişmektedir: Koro önce Prologos'u okur. Sonra da kendi ana parçasını. Oyun episodla devam eder. Dram kişilerin diyaloguyla gelişir. Eksodos adı verilen son episodla da bağlanır. Gelişmiş haliyle tragedyanın bazı kuralları da vardır. Örneğin bir oyunun tragedya olması için, oyununda değiştirilmez ve tanrısal bir kaderin yer alması gerekir. Oyun sonunda izleyicide korku değil, arınma duygusu uyandırmalıdır, v.b. Bir tragedyada en azından oyunun sonuna kadar asla umuda yer yoktur... Bütün bu özellikleri Cansever'in tragedyasına tamı tamına yerleştiremeyiz. Kaldı ki Cansever de bir gerçek oyun yazmamıştır. Dramatik bir şiirdir, elimizdeki yapıt. Klasik tragedya ile Cansever'in *Tragedyalar*'ı arasında belki de en önemli ilişki, yazımızın başından beri üzerinde durduğumuz "persona" kavramı çevresinde oluşmaktadır. Başta da sözünü ettiğim gibi, sözcüğün aslı tragedyalarda kullanılan maskelerin adıdır, bu da gelişerek "kişi" kavramına dönüşmüştür oyunlarda. Burada, bu "ilahi" değil, "insani" tragedyada, biz yalnız Lusin'in, Stepan'ın, Vartuhi'nin, Armenak'ın ve Diran'ın yaşamlarını, koro ve episodlarda onların ortak "trajedi"lerini değil tüm dünyanın trajedisini izleriz: Ve hiçbir klasik tragedya ustasının ya cesaret edemediği ya da hayal bile edemediği büyük insanlık cezasının yok ediciliğini: Yalnızlığı, yalnızlığın çeşitli türlerini. Öyle ki, *Tragedyalar*'ın sonunda, ilahi ceza olmadığı için ilahi arınma da gelmez ve umutsuzluk yalnız yapıt sürecinde değil, sonra da sürer. Üzerinde özelllikle durulması gereken bir başka nokta ise, "kişilerin" sürekli birbirleri olmasıdır. Kendileri ve karşıtları olmasıdır.
Ne ölümler ne alkol arınmayı getirir:

Ve kalır kahverengi saatler, hiç bilinmeyenler
Bir çağı gerdiğimiz, süresiz kanattığımız
Kalır elbette bunlar, daha fazla değil
Ve soğuk dünyamızda yanıtsız kaldığımız
Sonra işte acılarımızı ancak toplarız
Şehirlerimizden ancak çıkarız. Boş sokaklarda

Evlerde, tezgâhlarda ve bütün olasılıklarda
Sorularımız ancak kalır, sıkıntılarımız.

(*Tragedyalar*, s. 83)

Tragedyalar'ı izleyen *Çağrılmayan Yakup* (1966) aynı izlekleri aynı "insanlık durumları"nı yeniden yeniden işler. Öyle ki, bence *Tragedyalar*'ın en iyi açıklaması da gene bu kitapta verilir. Kitaba adını veren şiirin girişi, Edip Cansever'in belki de en büyük sorunsalı olan "kimlik" kavramını bütün boyutlarıyla tanımlar:

Kurbağalara bakmaktan geliyorum, dedi Yakup
Bunu kendine üç kere söyledi
Onlar ki kalabalıktılar, kurbağalar
O kadar çoktular ki, doğrusu ben şaşırdım
Ben, yani Yakup, her türlü çağrılmanın olağan şekli
Daha hiç çağrılmadım
Biri olsun "Yakup!" diye seslenmedi hiç
Yakup!
Diye seslenmedi ki, dönüp arkama bakayım
Ve içimden durgun ve çürük bir suyu düşüreyim
Ceplerimdeki eskimiş kâğıt parçalarını atayım
Sonra bir güzel yıkanayım da.
Ben size demedim mi.

Evet, kurbağalara bakmaktan geliyorum
Sanki böyle niye ben oradan geliyorum
Telaşlı, aç gözlü kurbağalara
Bakmaktan
Bilmiyorum, bilmiyorum
Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? hayır, Yakup
Bazen karıştırıyorum.

(*Çağrılmayan Yakup* s. 5)

Şiir boyunca hiçbir ayrım belirtilmeksizin hem Yakup "Ben" diye konuşur hem de biri "Dedi Yakup" diye Yakup'u anlatır. Belki Yakup kendini dışarlayarak anlatır. Belki konuşan, karıştırdığı Yusuf'tur.

Kitapta, "Cadı Ağacı", "Pesüs", "Dökümcü Niko ve Arkadaşları" şiirleri de vardır. Bu uzun dört şiir, Edip Cansever'in o zamana dek gelen şiirinin doruk noktalarıdır. Ama bir yandan da şairin dili ne denli ergin olursa olsun, hem izleklerini, hem kavramlarını sürekli yinelediği görülmektedir. Bütün varlığını şiir yazmaya vermiş, üstelik çok da üretken bir şair olan Edip Cansever'in daha sonraki kitabını çıkartması dört yılını alır. *Kirli Ağustos*, 1970 yılında yayımlanır. Kaldı ki içindeki kimi kısa şiirler, dergilerde *Tragedyalar* ve *Çağrılmayan Yakup*'tan çok önce çıkmıştır. Bir bakıma, *Kirli Ağustos*'un bir bölümü, *Çağrılmayan Yakup*'un süreci ise, bir bölümü de *Nerde Antigone*'nin hemen ardından yayımlanmıştır. Bütün bu geçişlerine karşın ya da belki de bu geçişleri yüzünden, *Kirli Ağustos*, Edip Cansever'in en yetkin yapıtıdır. Gerek kısa şiirlerde gerekse uzun şiirlerde Cansever, dramatik şiiri, dramatik monologu nerdeyse lirik duyarlığına yaklaştırır. Kitaptaki en büyük yenilik, ilk kez bu kitapta daha önceki şiirlerinde, hatta taa *Umutsuzlar Parkı*'nda bir motif olan otelin başlı başına bir şiir, başlı başına bir Edip Cansever özel evreni olmasıdır.

Kirli Ağustos'un bir başka önemli özelliği de Edip Cansever'in bu kitaptaki bazı şiirlerle doğayı keşfe başlamasıdır. Edip Cansever, Türk şiirinin en "kentli" şairidir ve bu kent de, İstanbul'dur. Ne var ki Cansever'in İstanbul'u sonradan buraya gelip onu keşfedenlerin ya ürkütücü ya hayranlık uyandıran "turistik" İstanbul'u değil, içine doğulmuş büyük bir "kosmos'dur. Başlı başına bir evrendir. "Cadı Ağacı" doğayı değil, karşıt-doğayı veren bir şiirdir. *Umutsuzlar Parkı*'nda park bile yoktur! Ama *Kirli Ağustos*'ta "Öğle Sonu" şiiri Cansever'in kentlerin dışındaki dünyaya da bir "persona" gibi bakabildiğini gösterir:

Titriyor sazan balıkları
Suyun altında
Daha altında suyun saçları kesik
Bir kızın yürüyüşü
Gök bulanık ağlarken.

Kırlangıç tarlaya yaslanmış
Buğday giyinmiş duruyor
Tuğla yüklü bir araba
Geçiyor yoldan
Göğsünde kırlangıcın
Tuğlaların iniltisi.

Öğle sonu yaşlılıktır biraz.

(*Kirli Ağustos*, s. 25)

İlk kez "güneye vurmuştur" Cansever: "Ha Yanıp Söndü/Ha Yanıp Sönmedi Bir Ateş Böceği", "Yengeç", "Ölü Sirenler", "Bir Yitişten Sonra", "Şahinin Kopardığı Elmas", "Gül Dönüyor Avucumda", "Akdeniz Salgını" zaman zaman geriye çekilse de karanlığından, umutsuzluğundan çıkan bir Edip Cansever sergiler:

.....Ve Sonra
Dedimdi, kaynağıdır mutluluğun insan da
Kuruyup kalsa da bir ağaç gövdesi gibi

("Şahinin Kopardığı Elmas" *Kirli Ağustos*, s. 66)

Yazılması oldukça uzun zaman alan, kitabın en iyi şiirlerinden "Gökanlam"ın bile ilk bölümleriyle son bölümleri arasında belirgin bir duyarlık farkı vardır. Şiirin birinci bölümünde

Onlar, o hiçbir şeyden yapılmamış adamlar.
Üşümüş, yorgun ve bütün gün adres soranlar

("Gökanlam I" *Kirli Ağustos*, s. 36))

derken, son bölümde

Tenha menha bir yerlerde dururum
Su olur dilimde aydınlığın tadı
Bir kaçak değilimse, bir kırgın hiç değilimse
Kızgın mavi bir mühürün borcuyum.

("Gökanlam XII" *Kirli Ağustos*, s. 49)

demektedir.

Sonrası Kalır (1974) hazırlanması, çıkması dört yılı almış bir kitaptır. Ve Türk şiirinin büyük dönüm noktasının, büyük hesaplaşmasının kendi başına örneği olacak bir kitaptır. Turgut Uyar'da şiirden kuşku duymak şeklinde kendini gösteren bu çalkantılı dönem, Edip Cansever'de de izler bırakır. (İlhan Berk, grev üzerine, Çin Devrimi üzerine şiirler yazar bir ara bu dönemde örneğin). Kitap, umutla umutsuzluk, iyimserlikle karamsarlık arasında gider gelir. Cansever, önceki şiirlerinden sadece dilini biraz daha gündelik dile indirgeyerek karşılar şiirin politize olmasının yarattığı baskıyı. Dikkat çeken bir başka nokta da, kitaptaki şiirlerde, soruların azalmasıdır. Bu da şiirleri yalınlaştırır. Gerçi, bana göre *Sonrası Kalır* Edip Cansever'in şiir dünyası içinde örneğin bir *Tragedyalar* kadar önemli bir gelişim göstermez, ama Türk şiirinin geneline bakıldığında döneminin en güçlü şiirleri gene de Edip Cansever'in şiiridir. "Susmak" ya da "susturulmak" sözcüklerinin de çok geçtiği şiirlerdir bunlar... Ve gene döneminin en iyi politik şiiri bu kitaptadır: "Mendilimde Kan Sesleri". Bugün bile, taşıdığı insansal duyarlıkla, çarpıcılığını yaşayan bir şiirdir.

Ben Ruhi Bey Nasılım (1976) ile başlayarak Edip Cansever deneylerini bırakır ve o zamana kadar geliştirdiği şiir dilini, dünyasını, tekniklerini işlemeye, geliştirmeye ve sürdürmeye başlar. Örneğin, *Ben Ruhi Bey Nasılım*'da çok önemli bir yer tutan, dahası bütün dramatik yapının belkemiği olan, limonluk ve limonlukta yangın motifi (öyküsü) *Umutsuzlar Parkı*'nda da vardır:

Bu çok hoştur! — size söylüyorum — yaramaz çocuk!
Beni ne sandınız! — evde mi? — hayır! limonlukta
Ve hemen kalktınız, bir yangın yeriydi orası
Ya da aklınız olacak sizi bir yangın yerine bağladı

(Umutsuzlar Parkı, s. 57)

Ben Ruhi Bey Nasılım, yalnız Ruhi Bey'i değil, tüm Beyoğlu'nu ve Beyoğlu tiplerini çizer. Tip olarak çizer. Ruhi Bey, yüzü ve maskeleriyle çoğalırken, ötekiler portre olarak kalır ne var ki. Oysa *Tragedyalar*'da her kişi hem kendisini hem başkasını yaşamaktadır.

Sevda ile Sevgi (1977) Edip Cansever'in özellikle kitaptaki ilk şiirlerde iyice lirikleştiği bir yapıtıdır. Kitabın adı bile, bu lirizmin ince duyarlığıyla algılanabilir. Mutlulukla dolu şiirlerle başlar kitap, düş kırıklığıyla dönüşüme uğrar, umutla umutsuzluk arasında gider gelir ve "Boşversene Sen Niye Beklemeli" ile bir bitiş, bir karşı çıkma şiiri olarak kapanır:

Boşversene sen niye beklemeli
Sıktı artık bu kent beni
Çekip gitmeliyim hiç düşünmeden
Bulmalıyım aradığım o yeri
Şiirmiş, bilgelikmiş, her neyse
Ne varsa benden kalsın geride
Kalsın o yalanlar, o yalan ilişkiler de
Ve ölümler ki sevdanın ikiz doğurduğu
Yetsin, taşımak istemiyorum hiçbirini yedeğimde

(Sevda ile Sevgi, s. 98)

Cansever, bu sözünü ettiği yolculuğu yapar ki sonraki kitabın adı ***Şairin Seyir Defteri***'dir. (1980). Bildiğimiz bütün Edip Cansever imgeleri, motifleri, duyarlıkları bu kitapta da sürer gider, şiirden şiire...

1981 yılında *Yeniden* çıkar. Kitabın sonunda 1980-1981 yılları arasında yazılmış "Eylülün Sesiyle" ana başlığı altında toplanmış yirmi üç şiir dışında, kitap Cansever'in tüm şiir serüvenini bir araya getirmektedir. İlk kitaplarından *(Dirlik Düzenlik*'ten başlayarak) sıkı bir eleme ile alınmıştır şiirler *Yeniden*'e. Sonraki kitapları ise bütünüyle alınmıştır. Ne var ki kapağındaki "Bütün Şiirleri" sözü yerine "Seçme Şiirleri" olması gerekmektedir. "Eylül'ün Sesiyle" bölümü *Şairin Seyir Defteri*'nin tam bir sürecidir. Bu bölüm, Cansever'in en başarılı şiirlerinden birini de içerir: "Gelmiş Bulundum". Bu tam bir olgunluk şiiridir. Kusursuz bir şiirdir. Bir başyapıttır. Ve müthiş bir hesaplaşmanın da şiiridir. Bu şiirin hakkını şiirin bütününün verebileceğine inanıyorum:

GELMİŞ BULUNDUM

Benimişim — neymiş? — su sesiymiş
Oymuş — cam kırıkları gibi gövdemi yakan—
Yanağında sardunya kokusuyla yazdan
Kimmiş o gelen ya giden kimmiş
Bir yabancı mı, yoksa bir ermiş
Değilmiş, bir çağrı bile yokmuş uzaktan.

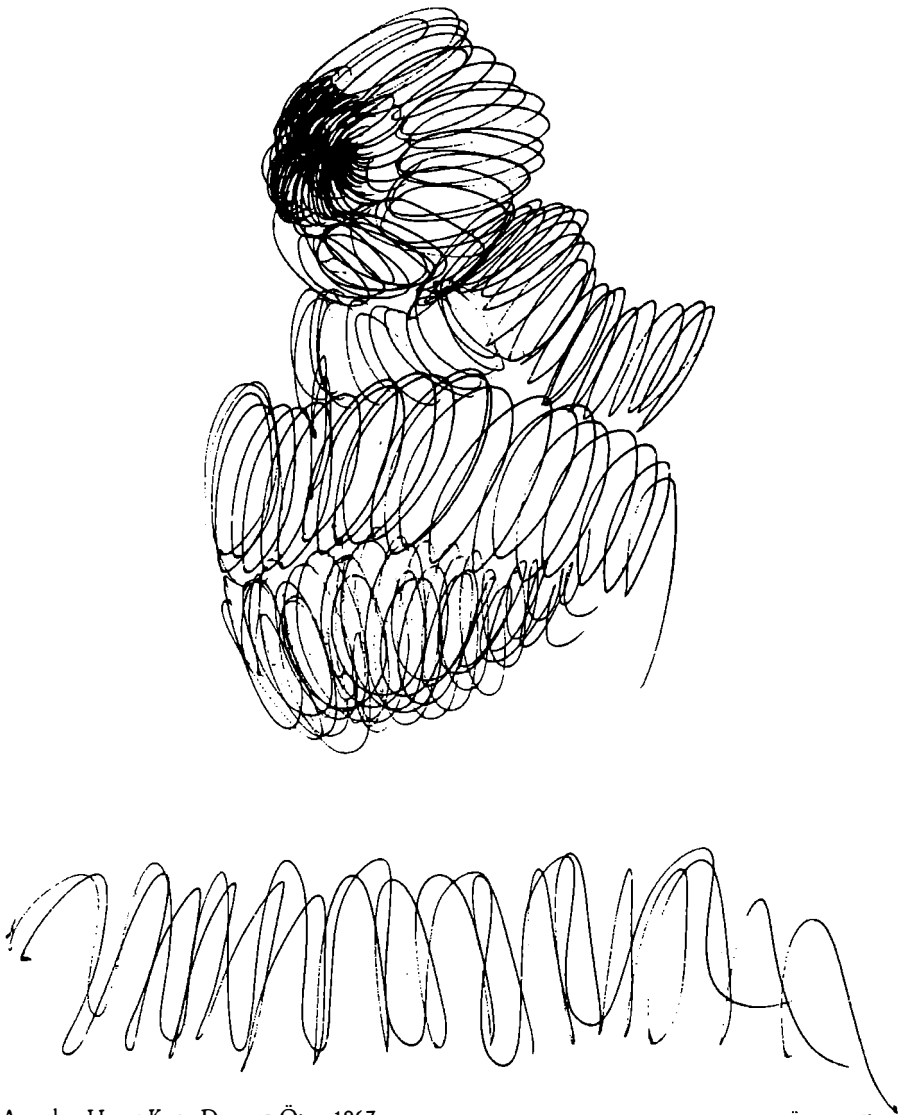
Güneş mi batarmış bir özel ismi bitirir gibi
Yanmış bir ağacın yaprakları mıymış kımıldayan
Ne kalmış bir önceden ya da bir sonradan
Kim koparmış dalından bu yabani incirleri
Ya kimmiş kıyıya çeken hayalet gemileri
Ne yazılmış nereye bu garip kargaşadan.

Yıldızlar, büyülü ülke, adımı unutturan
Bir kaya, bir ot, bir akarsu
Hangi yaz şarkıcılarının ürpertili korosu
Ki bütün ölüleri sığa çıkaran
Ve kenti bir ölüm derinliğine salan
Yani bir gül solarken bir gülün açma korkusu.

Şiirler yazdım, kitaplar okudum
Elime bir bardak aldım, onu yeniden oydum
Derinlerde kaldım böyle bir zaman
Kim bulmuş ki yerini, kim ne anlamış sanki mutluluktan
Ey yağmur sonraları, loş bahçeler, akşam sefaları
Söyleşin benimle biraz bir kere gelmiş bulundum.

(*Yeniden* s. 562)

Bezik Oynayan Kadınlar (1983) Edip Cansever'in dramatik şiirde ne denli usta olduğunu bir kere daha ortaya koyar. Kitaptaki önemli bir yenilik, kişilerden birinin şiirleridir. Yani Cansever maskenin maskesini yaratır. *İlkyaz Şikâyetçileri* (1984) Cansever'in kısa şiiri boşlamadığının göstergesidir. Bir yıl sonra (1985) *Oteller Kenti* ile yeniden dramatik şiiri işler... Bu şiirde, oteller de persona niteliği kazanır. Bu açıdan, *Oteller Kenti* Cansever'in çizgisinde yeni bir gelişmenin yapıtıdır. Kitaptaki dört otelden biri Eros Oteli'dir. Ne var ki erotizm sadece bu şiirde değil, kitabın tümünde kimi zaman açık kimi zaman gizli, alttan alta gücünü



Armalar, Heves Kuşu Durmaz Öter, 1967

Ömer Uluç

duyurur. Ve gene Cansever'in çizgisinde ilk olarak Tanatos (ölüm) Eros'a (cinsellik, yani dirim) yenik düşer!

1986'da, hiç beklenmedik bir zamanda, çok kısa bir süre içinde, şairin şiir serüvenini durduran ise ölüm olur. Şimdi beklenen, Cansever'in daha önce kitaplarına almadığı ya da yayımlamadığı şiirlerle *Oteller Kenti*'den sonra yazdığı şiirlerin yayımlanmasıdır. Bunlar arasında acaba Cansever'i yeni baştan yorumlamamızı gerektiren bir şiir ya da şiirler var mı? □

TEK SESLİLİK... ÇOK SESLİLİK... SESSİZLİK

Timur Selçuk

IV

12 ve 13. yüzyıllar Fransa'da katedrallerin altın çağı. Ülkenin her yerinde tapınaklar yükseliyor. Hepsi kendi ölçüsünde birer sanat eseri. Tanrı ve Meryem Anaya hizmet duygusu bütün insanları sarmış, tek amaç olmuş. Kilise bütün inançlı insanları tek bir duygu adına seferber etmiş. Bir anlamda militan bir yaklaşım. Büyük bir tesadüf sonucu!!! aynı döneme haçlı seferleri rastlamaz mı? (Ders almasını bilmeyen toplumlar için tarih tekerrürden ibarettir derler. Ya hiç ders almamaya azimli toplumlar için tarih teneffüsten mi ibarettir?)

Tapınakları kurduran Tanrı ve Meryem bu kez de insanları uzak diyarlara yüce duygular adına sefere yollar. Bu hizmet yarışında soylular başı çekerler. Elde edilecek toprak ve ganimetlerden en büyük payı onlar alacağına göre çekilecek yeri bilmeleri çok doğal... Günümüzde de, ülkeyi kurtarma adına yatırımcıların ihracat seferberliği içinde olmaları, aynı militan duygulardan kaynaklanıyor olmalı. Ülke ekonomisine hizmet.

Zamanla Tanrı'ya ve Meryem Anaya hizmet, Meryem'e hayranlığa giderek kadına, her türlü bedensel zevkin dışında hayranlığa dönüşüyor. Ve şövalyeler, soylular, bu tapılası karşı cins için şiirler, şarkılar yazmaya başlıyorlar. "L'amour courtois", üstün, yüce, kibar duygularla beslenen bir aşk doğuyor. Meryem'i Tanrı'nın yanından alıp yatağa koyacak halleri yok ya! Her şey yavaş yavaş oluyor. Bugünün dünyasında soyluların kadına bakış açılarını, uluslararası ve yerli boyalı basında izlediğim zaman, şövalyelerin bu kutsal hareketi başlatmış olmalarından büyük bir mutluluk duyuyorum.

Şayet konumuza dönmemiz gerekirse, trubadurlar işte böyle doğuyor. Sadece şiir yazanları var; hem şiir hem müzik yapanları. Bir anlamda yaratan, bulan, icat eden sanatçılar. Yerine, ortamına göre övülmesi, âşık olunması gereken tek bir kadın oluyor, ya da her trubadur kendi Meryem'ini anlatıyor. Hatta bazen hiç tanımadığı, görmediği bir soylu kadın dahi aşk kaynağı olabiliyor. (pes!!) Soyluların arasından çıkan artist ruhlu şairler ve ozan-besteciler var. Bir de soylu olmasa bile soylu çevreleri seçen, oralarda sanatını icra edenler var. Ama hepsi trubadur. Ancak çok genelde, trubadur dostlarımız yazıyorlar, besteliyorlar ancak yayma, söyleme işlemini jonglör ve minstrellere bırakıyorlar. Önemli olan yaratmak, bulmak. Halkın arasına karışıp söylemek daha banal! bir iş.

Jonglör biçareler, halkla konuşan, öyküler anlatan, şarkılar şiirler söyleyen, enstrüman çalanlar. — Minstreller, sadece enstrüman çalanlar — Nadiren trubadur kendi şarkısını söyleme lutfunda bulunursa, minstrellerin eşliğinde söylüyor (Orta çağ assolisti).

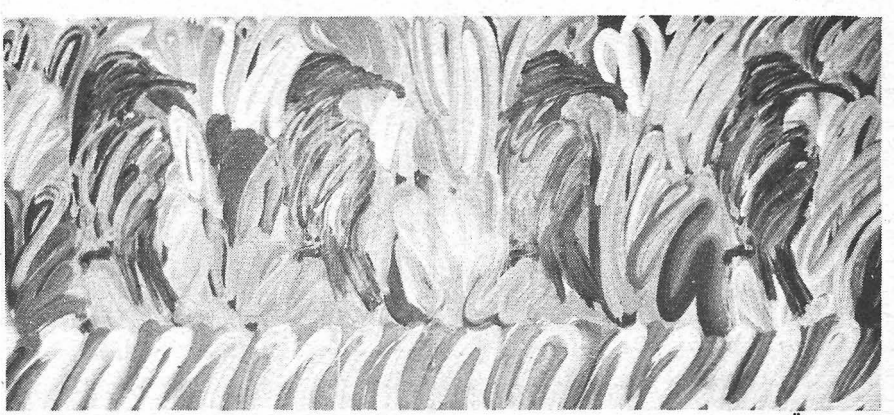
Bu yüce aşk duygusu yanında değişik konular da işleniyor. Serüven, savaş, ölüm, arkadaşlık vb. Neşeli konular da var. Soylu mekânlarda danslı şarkılı icra ediliyor. — O zaman televizyon yok tabii! —

Truverler, trubadurlara göre halk motiflerine daha meraklı yaratıcılar. Genelde trubadur soyluysa, truver halk kökenli. Trubadur genelde Latince — Truver Oc ve Oil dilinde söylüyor. Fransa'nın güney ve kuzeyine özgü iki diyalekt. Kilise kaynaklı turbadur (soylular) yarının burjuvası truverlere söz ve müziği devrediyor. 12 ve 13. yüzyıl böyle geçiyor. Truverlerle kilise polifonisi yüce kattan halka iniyor. Çeşitli konular, daha sıcak ve yalın bir biçimde işlenince halk benimsiyor, 11. yüzyıla kadar kiliseye ait olan kültür halka inmeye başlıyor. — Önceleri senyörler yalnızca savaşmayı bilirlermiş. 11. yüzyıldan başlayarak soylu savaşçılar da iyi bir eğitime tabi tutulmaya başlıyor. Müzik öğreniyorlar, enstrüman çalıyorlar, şiir yazıyorlar. Kaba kuvveti halk hiçbir zaman benimsemiyor. Kaba ve acımasız kuvvet daima zarif bir kılıf buluyor. Bu zerafet, çekicilik ideoloji de olabiliyor. Büyük Almanya, üstün ırk ya da sanata düşkünlük ve sanatseverlik ve kültürü teşvik konularında kendini gösteriyor. — Sözüm meclisten dışarı, bütün faşizan yönetimlerin aşırı bir "kültürî duyguselliği" var.

13. yüzyılda Arras kenti sanat, müzik, şiir merkezi haline geldi. Adam de la Halle en ilginç sanatçı olarak parladı. İlk polifonik şarkıların çıkışı burada oldu. Sözler şarkı formunu etkiledi ve ikisi bir bütün oluşturdular. (Rondo, kanon, ballad, pastoral, romans)

Almanya'da yüz yıl sonra Minnesanger'ler Fransız truverlerinden örnek aldılar. Meistersingerler daha halk kökenli oldukları için popüler bir verime yöneldiler. Bu yüzden de çoğu kez kaba yorumlandılar ve amatör müzikseverler olarak görüldüler.

Bu müzik tarihi öyküsünü burada keselim. Biraz düşünelim: Dinsel



Büyükada'da Kargalar, 1984, akrilik, 222x97 cm **Ömer Uluç**

baskının yumuşadığı an tek seslilik polifoniye doğru yol almaya başlıyor. Geçen yazımızda da değindik.

Dinsel baskıların, dönemine göre, şu veya bu şekilde azalmasını kabaca ve çok genelde laik bir yaklaşım olarak görebiliriz sanırım. Bilimin ve felsefenin sanayi toplumunu hazırlamaya başladığı dönem ve sonraları çok seslilik en verimli ürünlerini doğurmadı mı? Tek seslilik ve dinci toplum, çok seslilik ve laiklik. Yanıldığımı sanmıyorum, paylaşmayabilirsiniz.

Politik ve toplumsal yaşamda laikliğe ve kültür konusunda müziğe ve özellikle çok sesliliğe, bu güzel adam, neden bu kadar önem verdi? Laik bir Türkiye, çok sesli bir demokrasi ve müzik..

Açılan İmam Hatip okullarıyla liselerin eşit olduğu bir ortamda böyle bir Türkiye'den söz edebilir miyiz? Böyle bir ortamda yetkililer ne kadar demokrat ve sanatsever gözükseler de, bu senyörlerin şiir yazıp beste yapması gibi bir kılıftan ibarettir.

PH: Yeni bir simge ile karşı karşıyasınız... politik hamiş! Bu arabesk simge uzun zamandır aklımda. Yazıların kaleme alındığı dönemde içinde bulunduğumuz ortamdan bana yakın olan kesitleri sizlere aktarmak üzere bu epik-dialektik-arabesk formülü buldum.

Geçtiğimiz ay İzmir'de bir toplu konserde bulundum. Videolu görevlilerin bizleri banda kaydetmeleri beni hâlâ etkilemeye devam ediyor. Her şeye alışan toplumumuzda bu direncim bana bir ruhsal bozukluk olarak gelmeye başladı. Ancak ilerici doktor, psikolog ve sinir uzmanlarının, baskı ve tutukluluk dönemlerinde mesleki becerilerini ne ölçüde geliştirebildikleri konusunda kuşkularım bulunduğundan, tedavi için, güvenilir, sakıncasız YÖK'lü bir hekim aramaktayım. Onların da beni ümitsiz bir vaka olarak görmelerinden korkuyorum.

İşte bütün bu karmaşık duygular sonucu, İzmir'de bizi videoya çeken görevliye, konser sonunda, halka attığım güllerden birini armağan ettim.

Söyleyin dostlar, gerçekten durumum ciddi mi? □

CEVAT ÇAPAN

DÖN GÜVERCİN DÖN

Şiir

EGEMEN BERKÖZ

YALNIZ VE BİRLİKTE

Şiir

ADAM YAYINLARI

KÜÇÜK İSKENDER'E SORULAR

Turgay Fişekçi

Turgay Fişekçi: Küçük İskender, seni Nisan 1986'dan bu yana her ay Adam Sanat'da yayımlanan şiirlerinden tanıyoruz. Bize kimliğin üstüne bilgi verir misin?

Küçük İskender: 1964 İstanbul doğumluyum. Kabataş Erkek Lisesi'ni bitirdikten sonra Cerrahpaşa Tıp Fakültesi'ne girdim. Beş yıllık yoğun öğrenimim esnasında, bende o güne kadar oluşmuş-oluşturulmuş olan insan tezi ile oradaki yapay ve sığ insan ilişkileri ve insan olayına bakış biçimleri arasında bir zıtlaşmanın, bir inatlaşmanın, dahası trajik-komik bir çatışmanın başladığını farkettim; karşı çıkmam, sığınmam gerekiyordu.. Okulu bıraktım. Bu belki de özgürlüğün tadılmaya başlanması bağlamında, benim kendi yaşantıma yönelik ilk manifesto, "anarşist" edebiyatın ilk başarılı eylemi, aileme-çevreme-topluma yönelik ilk asiliğim, ötesi belli ki Küçük İskender'in T.C. vatandaşı İskender Över karşısında ilk hamartia'sı! Şu anda İstanbul Üniversitesi'nin Edebiyat Fakültesi'nde sosyoloji bölümündeyim. Sigarayı, rakıyı, genç olanları, sanatı, doğal ve güzel olan her şeyi sevmeye çalışıyorum; onları imgeleyerek yaşatıyor, bir bakıma da tarihe sığdırmak için sahipleniyorum; kuşkusuz yetebildiğim ölçüde.. Sevmek benim için dinsel, cinsel, tinsel, düşünsel, metafizik veya astronomik bir önem taşımıyor; ahlak anlayışım varolana yönelmem ve onun anlamlı sorumluluğunu, payıma düştüğünce, yüklenmem konusunda adeta zorladı beni. Galiba "kim" oluşum da şu mizahi dengede: Sevgiyi önce kendi içinde bul, sonra sev; önce insan ol, sonra yaşa! Tek sıcak kalan kaygım sevmek-sevdirmek, yaşamak-yaşatmak kaygısı. Mal varlığıma gelince: f-ş harfleri bozuk bir daktilo, büyük bir kütüphane, küçük bir teyp, birkaç gerçek dost, bir kedi, bir de koskoca bir insanlık tarihi! Hepsi bu...

— Şiirlerinden edinilen ilk izlenim şu: Okuru çarpan sözcük oyunları, anlam kaydırmalarla yüklü yoğun bir imgesel anlatım. Şiirin bugünkü çizgisine nasıl, hangi aşamalardan geçerek ulaştı?

— Şiirim demeye çekinirim. Bir sentez adamı olmak isterdim. 74 yılından beri kalem ve kâğıt taşıyorum. Beni hiçbir zaman ezilenler ilgilendirmedi, kendini ezdirenleri merak ettim hep. Neden boyun eğiyorduk?! Korku da olabilir. Öncelikle psikolojiden, mitolojiden ve varoluşçuluk dönemlerinden, avam masalarından, lumpen ceplerinden, küçük burjuvazi deneyimlerinden geçerek geldi şiir ve düzyazılar, şiirim ve roman taslaklarım. Gizlenebileceği bir fentezi şehri buldu, cinselliği teorik açıdan inceleyip cinsiyetsiz kalmakta karar kıldı. Sevinci olduğu kadar hüzünü ve acıyı da yakından tanıdığımı sanıyorum. Şiirim ve ben tıpkı Oğuz Atay'ın Oulric ve Selim'i gibi tutunabilmenin yolları üzerinde kavgalar ettik, gerekli işbirliğini kurduk; işveren bir yaşam görüşü, heyacanlardan meydana gelen bir işçi topluluğu oluşturduk biraz da. İmgelerim ise çırılçıplak ayna karşısına geçip nasıl büyüdüğünü seyretti yıllarca, kendi tenine dokunarak zevk almayı öğrendi. "Sakın," dedi bir gün, "bütün bunların hepsi birer sosyal mastürbasyon olmasın?!" Şiirimin henüz diploması yok, ama felsefi bir diplomasisinin olduğunu söyleyebilirim. Onu anlatmaya gerek duymuyorum, eğer o kendini anlatamayacak denli

güçsüzse... Şiir hiçbir aşamadan geçmedi, engel aşan daima şairdi!

—İmgelerin, yaşamın hemen her alanını kapsayan geniş bir ilgi yelpazen olduğunu gösteriyor. Kültürel yapın nelerden besleniyor, bize ilgi ve uğraş alanlarından söz eder misin?

— Geniş bir kütüphanem olduğundan söz etmiştim. Tiyatro ile içiçeliğim, sinemaya uzanan korkunç duyarlılığım, insan tanıma merakım, gözlem cesaretim, ruh hastalıklarına yaklaşımım, her türlü oyuna ve coşkuya ve zevke düşkünlüğüm günün birinde sözcüklere giriveriyor: bilinçli her davranışa saygım vardır ve zaman zaman bana ters gelen şeyleri bile yaparım, yalnızca öğrenmek için dedim ya, örneğin, sosyal içerikli bir dergiyi koltuğumun altına sıkıştırıp seks filmi oynatan bir sinemaya giderim, discolarda dans etmek, iskambil kâğıdı oynamak bana garip gelmez; bu kendimle alay da sayılabilir, acımasızlık kabullenilebilir. Çekişkiler beni besliyor, yetiştiriyor gibi. Boğaz Köprüsü'nde sekiz kişilik bir taksi düşünün. Arabadaki gençlerden biri gitar çalarken elli-elli beş yaşlarındaki şöför portofino' yu söylüyor. Kaç insan böyle bir şey yaşamıştır?!

—Yayımlanmayı bekleyen çok sayıda şiirinin yanı sıra ancak kitaplarda yer alabilecek üç de uzun şiirin var. Böylesine bir üretkenliği nasıl sağlayabildin? Bir şiir üstünde ne kadar çalışıyorsun? Yazdığın bir şiir senin için ne zaman tamamlanmış oluyor?

—"Yazmasam çıldıracaktım!" Böyle bir söz kullanır Sait Abi. Şimdiye değin ihanetine uğramadığım tek güzellik, edebiyatın kendisi. Çok yazmak beni korkutmuyor. Belki aynı duygularda dönüp dolaşıyorum. Bu yazdıklarımın beni doyurmaması anlamındadır ki bu beceriksizlik de o denli ürkütücü değil. Madem ki sorumluluklarım, inançlarım beni yazmaya zorluyor hatta tüketircesine, o halde ben de tükeninceye dek yazacağım! Şiirin çıkış süreci değişiklik gösterebiliyor. Önce bir taslak. Taslağın düzeltilmesinin ardından, zamanımın büyük bir çoğunluğunu geçirdiğim cafe'nin panosunda yerini alır şiir. Tanıdıklar, tanımadıklar okur. Mimikler, el-kol hareketleri ve serbest piyasa eleştirisi sonunda şiiri oradan indirir yeniden yazar defterime geçiririm. Dosyalamak için daktilomu açıp kâğıdı makinaya taktığımda şiir bitmeye başlamıştır. Kısaca doğum böyle uzun bir aşamadan geçer. Ne zaman ki biri gelip bu şiirin bir fotokopisini ister, işte o an şiir sahibini bulmuş, yani tamamlanmıştır. Sanat için sanat, toplum için sanat filan var biliyorsunuz. Insan için sanat yapmak ayıp mıdır? Hayır. Tevfik Fikret'in "Prometeus"u, Nâzım Hikmet'in Piraye'ye yazdıkları, Nietzsche'nin Zerdüşt'ü, Hesse'in Damian'ı. Bunlar birini anlatan, hep birilerine yazılmış şeylerdi. Dünyasal nedenlerden, sorunlardan uzak mıydı? Yine hayır. Prizmaya tek noktadan giren ışık gibi. Tayf ise hepimize sesleniyor. Hiçimiz mutluluğun resmini yapamayacağız. Bu yazgıyla yaşamak ve isyan etmek benim hızımın, utancımın tanımıdır. Sevgi Sosyal "Her şeyi adlandırmayı seviyorsunuz!" diye bağırıyor. Doğru. Ben bile yazarak, yaşayarak birini, birilerini adlandırmıyor muyum? □

Küçük İskender

DÜŞ(ÜNEN)MANLARA DAİR!

Gecelerin parıltılı ve simli mavi sümüğünde
O, yirmi iki yaşında genç bir şairdir
Ana adı Nilsu, baba adı Derman
KÜÇÜK'tür. Anlamın alnından sallanan cerahatli çüktür.
Adeta âdet yerini bulsun diye yaşayan
ve sabaha karşılara kadar yatağında kanlı bir çağlayan
gibi ağlayıp akan, eriyen, buharlaşan
bulut olup göğe zıpkın gibi saplanan
odur! Bakın! İşte bakın!
Az güleç, az sadık, az da aldırmaz
Bir çirkin ve nazik adamdır.
Her eve lazımdır!

Aydınların karardığı meyhanelerde
— bizzat kendi görmüştür, acısını
kendi elleriyle yüzüne gömmüştür —
masa altlarında bir avant! gart! kerhane gizlidir
oralarda herkes biraz ona dahil
herkes biraz ona katıldır.

işinize mi ne gelir kim bilir, böylesi şairler
— ki toplumsaldırlar, ki realisttirler,
ki toplumun arzulayıp gösterdiği yapılara
şehvet ve şiddetle saldırırlar — ki pankart taşıyıp
slogan atarlar, hakka-adalete
ve hürriyete imanla taparlar.. Tamam!
Eyvallah, bizce onlar büyük şairlerdir de
kussalar bile vahiy sayarız, elbet ben de sayarım
velakin maruzatım şudur:
toplum diye sevdikleri, hatta kahroldukları şey
ne biçim güdülmez bir sürüdür, ben önce onu sorarım!

ama o, yirmi iki yaşında
cılız, mıymıntı, belki kaba, belki ta rahimden sakat ve
ta doğuştan bir kabahat
binaenaleyh, genç ve inançlı, inatçı bir şairdir

ve ahlaksızların, arsızların ırzına geçmeyi
görev kabul eder ve bence bayağı da iyi bilir!

Her müesseseye
Her eve ve her devlete lazımdır!

Haa! bu arada
en sevdiği şairler de
Ataol, Edip, Ece
Attilâ ve Nâzım'dır!..

11 Haziran 1986

YERÇEKİMİ...

yerçekiminde gözlerinin delinen bedenimden
binlerce sağır yağmur bastonsuz çıkagelir
binlerce kırık gök yükselir göğüslerimin
coğrafyası pembeden.
boynu kambur müge bir gecedir-ki
kırk bir buçuk derece ateşle alevlendirir
gelinliğini simsiyah özgürlüğümün.
quasimodo olur beşinci mevsimin ta kendisi..

oğlu asılmazdan önce
baştan savma idam sehpasının tozunu alan
cesur bir anneye benzeyiverir birdenbire
gün

sonra. espadrillerin çürük ispanyolca
sevişmeyi de, bilmemneyi de bilmez...
zamanı yedi rengine ayıran prizmalara
kırılır içorganların ve utancın hıncı
değişmez! Adam gibi kalıveririm orta yerinde
kenarlarının. Adın olur kahramanı
bu ikircikli ilkbahar cinayetlerimin.

başkaldırmaya hazır gözlerinin yerçekiminde
delinir bedenim. delinir bedenim. delinir.

gözlerinin yerçekimine senin kısaca
1789 fransız devrimi denir!

16 Haziran 1986

5 ALFA REDÜKTAZ ...*

LDS gibi bir delikanlının
darmadağın kasıklarında keşfedilmiş keops..
tropikal bir radikalin, bir ihtimal
yansımasıydı yarımadadan bozma
adamların, şahsiyetlerinde odaklaşan
zaman.

— peki, şimdi tanrıyı kim kurtaracak?!

ama istanbuldu bu, adı çıkmıştı bir kere
kıskanırdı, sevdası ancak
kısır bir çakalın ivedi adaleti kadardı
boğaz, hastalıklı bir karı rahmine benzeyince...
sahi! orda! ne çok masmavi *akıntılar* vardı!

sonra
fatih sultan mehmet durup
merhametle şöyle bir gökyüzüne baktı..
tabii, yıldızlar, ah o yıldızlar!
yıldızlar ezelden beri sübyandı
ne anlarlardı hem onlar
5 alfa redüktazlı tayların
erdemin sesinde olduğunu
elbette umut, yaşarken insanın
arkeolojiye merak sardığı bir heyecandı
velakin, proleterdi su!
sonra, yıl "önemi yok dönemi.."
kleopatra sıyrılıp yataktan, hırsla,
sen karışma juliet, dedi, aşağıdaki şu serseriye
o domuz sümüğü romeo'ya
ben anlatacağım lezbiyenlikle
fosilleşen benliğimizi..

kıvrılıp avam yılan, sonra,
zehrinde azotlu bir şehrin azalan sabrı
üstüne üstlük halinde bir burjuva tavrı
sokuverdi birdenbire
poseidon'un ağzında taşıdığı
o azgın, o donsuz, o pedofilist denizi..

hayatta ne varsa, hepsi ayakta kaldı!.

6 Temmuz 1986

(*): Cenin başta dişidir. Ona erkek cinsiyeti kazandıran mikrozomal enzim..

MİMARLIK SANAT MIDIR?

Üstün Alsaç

Bu soruyu bir sanat dergisinde ortaya atmak şaşırtıcı gibi görünebilir ama biz onu bir kez daha yinelemek istiyoruz: Yapay fiziksel çevreyi düzenleme ve biçimlendirme çalışmaları, yani mimarlık ve kent tasarımı sanat mıdır?

Buna bir karşılık bulmak için tarihe bakarsak yanıt evet olacak gibi gözüküyor. Mimarlık insanoğlunun en eski uğraşlarından biri. İnsan daha yazıyı bulmadan, tekerleği kullanmadan yapılar yapmış. En eski çağlarda bu uğraşını ne olarak nitelendirmiş, bilemiyoruz. Onu sanat olarak mı görmüş, yoksa sıradan bir iş olarak mı? Ya da dinsel bir görev mi? Bir mimarlık yapıtıyla adı özdeşleştirilen ilk kişi Eski Mısırlı İmhotep (İÖ 2800). Basamaklı Piramidin yapımını yöneten bu vezirin tıp gibi, yazın gibi alanlarda da ün kazanmış olduğunu, hatta adının daha sonra Eski Mısır tanrılarıyla birlikte anıldığını biliyoruz. O nedenle bu yapıyı tasarlamak yerine yüksek bir devlet görevlisi olarak yapımını denetlemiş olduğunu düşünebiliriz. Bu örnekten Eski Mısır uygarlığının mimarlığı bir sanat olarak görüp görmediğini çıkarmak zor. Gene de bir bilgine, sanatçıya, din ve devlet adamına bu görevi verdiklerine göre onu önemsedikleri anlaşılıyor. Mimarlığı, daha sonra da kent tasarımını bir güzel sanat kolu olarak benimseyen ilk uygarlık Eski Yunan uygarlığı. Bu kültürün ürettiği pek çok yapı günümüze kalmış, kiminin mimarını da tanıyoruz. Adı bilinen en eski kent tasarımcısı olan Hippodamus da (İÖ 510-?) bu ortamda yetişmiş. Roma İmparatorluğu'yla birlikte kendini Eski Yunan uygarlığının süreği sayan, onun birikiminden yola çıkan bütün kültürler de mimarlığı bir güzel sanat dalı olarak görmeyi sürdürmüşler.

Doğu kültürlerinin bu uğraşı nasıl gördüğünü her yönüyle bildiğimizi söyleyemiyoruz ama onların mimarlığı öteki sanatlardan çok ayrıcalıklı bir yere yerleştirdiğini düşündürecek kanıtlara da sahip değiliz. Mimarlık, ağırlığı çağdan çağa değişik olsa da, Türklerin oluşturduğu kültürlerde de özel bir beceri alanı, iyiye, doğruya, güzele yönelik bir sanat olarak görülmüş, mimarlara saygı gösterilmiş. Türkler yapı sanatçılarını örgütlemişler, eğitilmelerini sağlamışlar, onların başka kültürlerle karşılaştırıldığında çok daha önce anonimlikten kurtulmalarını sağlamışlar. Bu da kimi dünya çapında pek çok mimar yetiştirmelerine yol açmış. Kısacası, tarihsel açıdan bakıldığında mimarlık bir sanat dalı olarak nitelendirilebiliyor.

Soruya sanat kuramları yoluyla da yanıt aranabiliyor. Ayrıntılara girmeye olanak yok ama hemen hemen bütün kuramlar mimarlığı sanat kapsamına alıyorlar. Bütün sanatların ortak yanı olan özgün bir biçim yaratma, biçimle içerik (ki mimarlıkta buna işlev deniyor) arasında uyumlu bir bütünlük sağlama kaygısı yapı sanatının da temel sorunlarından biri, belki en önemlisi. Bu özellik onun sanat sayılmasına yol açıyor.

Mimarlık kuramlarına bakıldığında da bu uğraşın kendini bir sanat olarak gördüğü anlaşılıyor. En eski kuramcı Vitruvius'dan (İÖ 1. yy) günümüz düşünürlerine kadar mimarlığın sanat yanının olmadığını söyleyen, onu başka uğraş alanları arasına koymaya çalışan bir kuram yok gibi. Kendi alanında öne çıkmış sanatçılara bir yapı tasarlama görevinin verilmesi hiç de az görülen bir uygulama değil. Mimarlar da, kimi zaman başka türlü görünmeye çalışsalar bile, kendilerini sanatçılara daha yakın buluyorlar. Pek çok mimar kendi uğraşının yanı sıra başka sanat dallarında da yapıt üretiyor, hatta ilkini bırakıp ikinciye yönelenler var. Yani mimar kökenli sanatçıların sayısı da az değil. Kimi önde gelen mimarlar sanat konusunda düşünce üretmiş, kuramlar, geliştirmişler. Aralarında bir sanat akımının yönlendiricisi, öncüsü olarak adını duyuran da oluyor. Hatta mimarlığı tüm sanatların ana kucağı olarak gören öğretilere bile rastlanıyor.

Mimarlık eğitimi güzel sanat öğrenimi veren okullarda yapılıyor. Mühendislik eğitimi veren okullara bağlı olsa bile sanat konularına ilişkin dersleri oluyor, mimarlık tarihi yanında sanat tarihi de okutuluyor. Kimi eğitim programları serbest resim, modelaj gibi başka sanatlara ilişkin uygulamalar içeriyorlar. Bunlara son zamanlarda endüstri tasarımının da katıldığı gözleniyor ki, ilginçtir, kurduğu ilk endüstri tasarımı okulu olan Bauhaus'la bu alanın bağımsız bir uğraş durumuna gelmesini gene bir mimar, Alman Walter Gropius (1883-1969) sağlamış. Mimarlık eğitimi veren kurumlarda estetiğe, onun kuramıyla uygulamalarına ilişkin bilimsel çalışmalar yapılıyor. Yatı bu yönden bakıldığında da mimarlık bir sanat, en azından sanatsal yanı olan bir uğraş olarak gözüküyor.

Buraya kadar yazılanlara katılıyorsanız bundan sonraki soruya geçebiliriz. Peki bu böyle de, onun ülkemizdeki görüntüsü nasıl? Mimarlık da öteki sanatlar kadar önemseniyor mu? Ona da öteki sanatlara verilen ağırlık kadar ağırlık veriliyor mu? Yerli yabancı, eski ya da çağdaş mimarlar en az öteki sanatçılar kadar biliniyor, anılıyorlar mı? Yaşamları, düşünceleri, yapıtları tanıtılıyor mu? Bu sorulara yanıt vermek çok kolay değil, baştaki soru da o nedenle bir sanat dergisinde yer alıyor, çünkü anlaşılması zor bir tutum sonucu onlar da mimarlığa ilişkin konulara çok az yer ayırıyorlar, onu neredeyse sanattan saymıyorlar.

Çok az derken hiç dememiş olmak için bu sözcükleri seçiyoruz. Zaman zaman mimarlığa ilişkin yazılar oluyor doğal olarak. Ama bunlar okuyucuyu heyecanlandıracağı düşünülen haber niteliğindeki güncel, geçici türden yazılar. Söylemek istediğimiz ise sanat dergilerinin yazın, resim, tiyatro, müzik, sinema gibi sanat dallarına her zaman ayırdıkları türden sürekli bir yeri mimarlığa ayırmıyor olmaları. Bu uğraşın gelişmesine, bugün geldiği aşamaya, kuramlarına, uygulanan örneklerine ilişkin yazılar, değerlendirmeler hiç denecek kadar az. Burada değinmek istediğimiz ilginç bir de çelişki var. Türkiye'de çıkmış ve çıkmakta olan bütün mimarlık dergileri kendini aynı zamanda bir sanat dergisi olarak görmüş ve görüyor, kimi bunu başlığında bile belirtiyor. O nedenle de resim, yontu vb. gibi öteki sanatlara ilişkin yazılara her zaman yer veriyorlar. Hatta 1940'ların başında çıkmış olan bir "Yapı" dergisi var, onda şiir bile yayımlanmış. Buna karşılık ülkemizin en eski

Murathan Mungan

YOLCULUK SÖZCÜĞÜNÜN BİRKAÇ ANLAMI

anımsıyor musun?
bir çetemiz vardı: Vahşi Siyah Atlar
ısmarlama serserilikler yaşardık
kimselere bir şey demeden kaçıp gitmeler gibi
sokaklarda sabahlamak, parklarda yatmak
yabancıları mahalleye sokmamak gibi
Ve bir gün gideceğimiz Amerika vardı
herkesin bir Amerika'sı vardı o zamanlar
herkes gece istasyonlarında
kendi Amerika'sını arardı

kısık ışıklı arkadaş odaları
plağın bir yüzünü kaplayan uzun parçalar eşliğinde
kendi rüyalarımıza dalar, dağılırdık
okyanuslar, gemi yolculukları, kanayan ıslıklar
ve dünyanın bütün limanları
önümüzde sessizce uzardı

BİTERDİ PLAK. DİSK BOŞA DÖNERDİ.
DÜŞLERİMİZ ÇARPIP GERİ DÖNEN SULARDI ŞİMDİ
BÖYLE ZAMANLARDA İLK SÖZÜ SÖYLEMEKTEN KAÇINIRDI
HERKES
SONRA BİRİ USULCA KALKAR, HERKESE ÇAY KOYARDI
ANIMSIYOR MUSUN?

---

mimarlık ve sanat dergilerinden biri olan "Arkitekt"in elli yıllık bir yayın süresinden sonra kapanması, pek çok sanat dergisi için haber bile olmamış. Bu da açık bir dengesizliğin, tek yönlülüğün belirtisi aslında.

Evet, mimarlığın teknik bir yanı var. Kendine özgü, bir bakışta anlaşılamayacakmış gibi gözüken anlatım araçları da kullanıyor. Ona ilişkin yazılarda bunların bilinmesi gerekiyor.Sanat dergileri biraz bunu sağlayamayacaklarını, biraz da bu tür ayrıntıların okuyucuyu sıkacağını düşündüklerinden olsa gerek, mimarlığı bir sanat değil de, teknik bilgi gerektiren özel bir uzmanlık alanı olarak görüyor, ona ilişkin konulardan uzak durmakla işin içinden çıkıyorlar. Oysa bu yaklaşım yanlış. Mimarlığın teknik bir yanı var, ama konuya böyle bakılırsa bu her sanat için geçerli. Resmin, yontunun, yazının, tiyatronun, sinemanın, müziğin, hele hele müziğin teknik ayrıntıları, kendilerine göre anlaşılması zor yanları yok mu? Ama bu onlara ilişkin

vahşi, siyah atlardık
kentin ışıklı çöllerinde kendi izini arayan
deri ceketlerimize sığdırdığımız düşlerimiz kadar
âşık ve düşmandık
dünya acıtırdı bizi. her şey kanatır, her şey yaralardı
sevişmek çekip çıkarmazdı bizi derinliğimizden
öfkemizi dindirmezdi hiçbir şey
geceleri uyuyamadan çocuklardık,
otobüs garlarında uzun maceralar umar
apansız yolculuklara çıkardık

uykulu kentlere girerdik gece yarıları
ıssız ağaçlar olurdu yol kenarlarında
gökyüzünde parlak yıldızlar, her yere aynı uzaklıkta
sarhoş bindiğimiz otobüsün penceresinden
sanki bambaşka bir dünyaya bakardık
sonra saklayarak yüzümüzü birbirimizden
yumruklarımızı sıkar, sessizce ağlardık
ışığı açık kalmış pencerelere, kepengi örtülü dükkânlara,
yaz bahçelerinden taşan çiçeklere,
adını bile bilmediğimiz bu kente
neye olduğunu bile bilmediğimiz bir hasretle
uzun uzun bakardık
anımsıyor musun?

→

konuların ele alınmasına engel olmuyor. Neden mimarlık için olsun?

Bir insan grafik sanatları sevebilir, ya da tiyatrodan hoşlanır. Gene de bu sanatların teknik yönlerini bilmeyebilir. Benzer bir şey mimarlık için de geçerli olamaz mı? Bir kimse bir yapının önünden geçerken ya da onun içine girdiğinde, hatta resmini gördüğü zaman, tıpkı bir şiiri okuyup onun hangi ölçüyle yazıldığını çözümleme gereğini duymadan da duygulanabilen biri gibi, o yapıyı güzel bulup bulmadığını, sevip sevmediğini söyleyemez mi? Yani onun sanat yanından olumlu ya da olumsuz etkilenemez mi? İlle ayrıntılara ilişkin bilgi sahibi olması mı gerekir, ondan sonra mı güzel olup olmadığına karar verir? Kaç kişi gider bu ikinci yoldan? Mimarlık konularıyla ilgilenen biri, güncel akımları, uygulamaları izlemek, düşünce ve eleştirileri öğrenmek, önde gelen yaratıcıların ilginç yanlarını tanımak ister. Bunu isterse ne yapabilir? Yazın ya da tiyatro, sinema ya da müzik, resim ya da yontu alanında

ahh o gece yolculukları
bir başka kentte, bir başka insan olmanın umutları
kaç yol arkadaşı kaldı şimdi geriye
gençliğin ilk acılarını birlikte keşfettiğimiz
kaç yol arkadaşı?
sürüyerek götürdüğümüz dargın beraberlikleri saymazsak
ne kalıyor elimizde?
ölenler,
terkedenler,
bir de telefonları, adresleri, kendileri değişenler

vahşi, siyah atlardık; yılkıya bırakıldık
içimizden kimse gidemedi Amerika'ya
kendi Amerika'sı da olmadı hiçbirimizin
yağmur aldı
rüzgâr aldı
zaman aldı
o vahşi siyah atları
her şey o eski rüyada kaldı

çarpıp geri dönen düşlerimizin üstünde
çürümüş cesetleri yüzüyor şimdi vahşi siyah atların
öldükleri sahilleri kendileri de bilmiyorlar
peki, sen anımsıyor musun?

17 Temmuz 1986

---

bunları yapanların yaptığını yapamaz, yani sanat dergilerinde bu konuları bulamaz. Her ilgi alanı da uzmanların iletişim aracı olan meslek yayınlarından izlenmez ya!.. Bu konulardaki kitapların da az ve pahalı olduğu düşünülürse boşluğun daha da büyük olduğu görülüyor. Başka ülkelerin günlük gazeteleri bile mimarlık ve kent tasarımı konularına sürekli yer ayırırken Türkiye'de sanat dergilerinin bunu yapmaması gerçekten önemli bir eksiklik.

Durum böyle ama mimarların bu yüzden yakındığına da pek rastlanmıyor doğrusu. Onlar bu ayrılığı benimsemiş gibiler. Mimarlığın öteki sanatlar gibi herkes tarafından anlaşılabilecek bir yanı olduğunun vurgulanmaması, teknik bir uzmanlık alanı gibi görülmesi, biraz işlerine bile geliyor galiba. Çünkü o zaman kendilerine karışmak isteyenleri siz anlamazsınız diye önleyebiliyorlar, duygusal değer yargılarına dayanan bir denetimden, eleştiriden uzak, işin tekniğine sığınarak uğraşlarını sürdürebiliyorlar. Oysa bunun mimarlar

açısından sağlıklı olduğunu söylemek zor, çünkü bu, topluma ve sorunlarına yabancılaşan aydınlar, tek boyutlu uzmanlar yaratmaya çok yatkın olma sakıncasını içeriyor. Toplumun mimarları erişilmez kişiler olarak görmesi, bir süre sonra dışlaması da başka bir tehlikeli yanı.

Mimarlığın seçkinlerin tekelinde olması yapılacak yapılar açısından da olumlu değil. Mimarlık bir sanat ama onun öteki sanatlardan ayrılan bir yanı var: O içinde insan eylemlerinin geçtiği iç ve dış mekânları düzenleyen, biçimlendiren bir sanat. İstesin ya da istemesin ayrıcalıksız herkesin onunla ilgisi var. İnsan dilerse hiç şiir okumayabilir, resim görmeyebilir. Müzik dinlememeyi ya da tiyatroya gitmemeyi de seçebilir. Ama kural dışı çok az durum dışında, günlük eylemlerin büyük çoğunluğunu yapay fiziksel ortamlarda sürdürmek zorunda. Onun için bu ortamı ilgilendiren her konu onu ilgilendirir, ilgilendirmeli de. Üstelik bu yalnız beğeni, eleştiri düzeyinde kalmamalı, insanlar çevre biçimlendirme eylemlerine de katılabilmeli. Kullanıcıları tasarım aşamasından yapıların bitimine kadar bu çalışmalara katmayı amaçlayan mimarlık düşünceleri, az da olsa uygulamaları var. Ama bu katılım nasıl gerçekleşecek, kim buna öncülük edecek? Burada duyarlılıkları biraz daha bilenmiş sanatçılar ilk akla gelenler olmuyor mu?

Ama sanatçıların da en azından kendi yapıtlarını konu alan dergilerde dışa vuran bu ayrılığa tepki gösterdikleri görülmüyor. Onların sanatları birbirleriyle ilişkisi olmayan uğraşlar olarak gördüğünü düşünmek bile zor. Böyle olunca bu konularda daha duyarlı olmaları, her alandaki daha iyi, doğru, güzel için öncülük etmeleri gerekir gibi geliyor. Sanatçıların mimarlık konularına eğilmeleri yapı sanatı için olduğu kadar kendi sanatları için de gerekli aslında. İyi, doğru, güzel yaşama ortamlarının insanı daha açık, daha duyarlı yapacağı, bunun bütün sanatları olumlu biçimde etkileyeceği düşüncesinin benimsenmesi, yaygınlaştırılması gerek.

Sanat dergilerinin yapay fiziksel çevre düzenleme ve biçimlendirme konularına yer vermemesi, mimarlık ve kent tasarımı yapıtlarının tartışmasız kabullenilmesi, mimarların ve sanatçıların uzmanlığa saygıyı neredeyse birbirleriyle ilgilenmemeye vardırmaları... Bütün bunları maddi olanaksızlık, bilgi birikimi yetersizliği, yetişmiş insan gizilgücünün azlığı gibi nedenlere bağlamak doğru değil. Burada daha derinde yatan bir şeyler var gibi. Fiziksel çevremizle, özellikle de dış mekânlarla ilgilenmiyoruz, onlardaki eksiklikleri, aksaklıkları görmemezlikten geliyoruz. Oysa onlar bizi çok etkiliyorlar. Yukarda sayılanlar bunun nedeni değil sonucu, bir dışavurumu aslında. Bu davranışın kökeninde fiziksel çevrenin yüzyıllar boyu yönetici sınıflar tarafından biçimlendirilmiş olması mı yatıyor? Ya da "mekân" konusunu öbür dünyaya bırakıp yaşamı başka uğraşlara yöneltmeye çalışan inançlar mı? Eski yeni yapılara, kent düzenlemelerine karşı ilgisizliğin nedenleri bunlar mı? Başka nedenler de var mı? Ama dünya değişiyor, nedenler geçerliliklerini yitiriyorlar. Fiziksel çevremizle ilgilenmek, onun oluşumuna katılmak zorundayız. Bu kısır döngüden çıkmada, gerekli duyarlılığın yaratılmasında, ilgi düzeyinin yükseltilip ilişkilerin kurulmasında mimarlar kadar sanatçılara, onların iletişim ortamı olan sanat dergilerine de görev düşüyor. Ancak bu sağlandıktan sonra gizli ya da açık suçlamaların yerini yaratıcı bir eleştiri

ortamı alabilecek.

Mimarlığın, kent tasarımının sanat olarak benimsenmeleri, bu yönleriyle tartışmaya açılmaları kuşkusuz önemli bir açığı kapatacak, hem sanatçılar hem sanatı seven, izleyenler açısından yararlı olacak. Çünkü mimarlık konularının öğreteceği, kazandıracağı pek çok şey var — mimarlığın da öteki sanatlardan alacağı şeyler henüz tükenmiş değil. Bozulmaya yüz tutmuş gibi gözüken bu alışveriş ortamını yeniden kurmanın zamanı gelmiş geçiyor. Ama umutsuz olmaya gerek yok. Ne dersiniz, bu yönde atılacak adımlar Mimar Sinan'ı (1490-1588) anma yılına yaklaşıldıkça çoğalmaya başlar mı? □

Armalar, (1967-74), Bir Arma Kahramanı — Ömer Uluç

JEAN MITRY İLE SİNEMA ÜSTÜNE SÖYLEŞİ

Oğuz Adanır

Jean Mitry, Fransız sinema dünyasının anıtlarındandır. Sinemayı sekiz on yaşlarında sevmeye başlamış, fizik öğrenimi yapmış olmasına karşın sinemayı seçmiş bir insan. Doğum yılı neredeyse sinemanınkiyle eşit. Başlangıçtan bugüne sinemanın büyümesini ve gelişmesini izlemiş, Epstein, Chaplin, Ayzenştayn gibi ünlülerle dostluklar kurmuş. Günümüzde yeryüzünde hâlâ yaşamakta olan ve sinemacı, deneysel sinema ustası, filmolog, sinema tarihçisi, estetikçisi ve semiologu gibi nitelikleri benliğinde toplayabilmiş ender tarihi kişiliklerden biri.

Sinema konusunda ürettiği binlerce yazı ve düzinelerle yapıtın en önemlilerinden olan *Sinemanın Estetik ve Psikolojisi* adlı kitabında önemli sinema kuramlarının ve estetiklerinin bir bireşimini yapmaktadır. Yedi cilt olarak tasarladığı *Sinema Tarihi*'nin VI. cildini yazmakta olduğu bir sırada, yaşı seksene dayanmış, ancak çalışma gücünden hiçbir şey yitirmemiş, kataraktlı gözlerini fazla yormadan, bildiklerini gelecek kuşaklara aktarma çabası içinde olan Jean Mitry ile Paris'in kuzeyinde, banliyö çıkışına yakın, Avenue du President Wilson'daki evinde bir konuşma yaptık.

Oğuz Adanır: Sayın Jean Mitry, bize Sinema Tarihi kavramınızın tanımını verebilir misiniz?

Jean Mitry: Biliyorsunuz ki sinema tarihi çok karmaşık bir şeydir. Bir edebiyat ya da resim tarihinden çok daha karmaşıktır ve onlara benzemez. Belli ölçüler içinde onu felsefe tarihine benzetebiliriz. Örneğin çok genel ilkeler üstüne kurulmuş olan bir resim tarihi bir sanatın gelişmesini izler. Figüratif ya da non-figüratif resimden söz edilebilir. Resmin gelişmesi doğal olarak genelinde sanatın ve toplumun gelişmesiyle bir paralellik gösterir. Ama resim, sinema gibi toplumsalın (social) içine oturtulmamıştır. Yazında da toplumsal gelişmenin yansımaları görülmekle birlikte, gelişen dilbilimsel, yazınsal yapılar ve edebi yapıtın içeriği aracılığıyla içinde yaşanılan toplumun duygularını yansıtan yapılar arasında zorunlu ilişkiler vardır. Oysa sinema, nesnel ve somut yanı aracılığıyla toplumsal gerçekliğin ya da yaşanan olayın, güncel olanağın içine daha bir sağlam oturmuştur. İşte bu yüzden sinema tarihi çok karmaşıktır. Çünkü yalnızca bir sanatın tarihi değil, daha önceden bilinmeyen yeni bir sanatın tarihidir. Olayı karmaşıklaştıran da budur. Sinema bitmiş bir sanat değildir, sanat olarak kabul edilmesinin üzerinden henüz 40 yıllık bir süre geçmiştir. Sesli sinemanın ortaya çıkmasıyla birlikte bu gelişme daha yavaş olmuştur. Ancak sessiz sinema döneminde, örneğin 1910 ile 1920'li yıllar arasında sinema çok daha hızlı bir gelişme göstermiştir. 1910'da çevrilen bir filmle 1920'de çevrilen bir film arasında büyük uçurumlar vardır. Sessiz sinema döneminde sinema sanatı yavaş yavaş sanatsal bir biçim kazanmaya başlamış ve bunun bilincine ise ilk olarak 1915

sonrasında varılmıştı. 1920'den sonra ise sinemanın bir sanat olduğu ve bir estetik anlama sahip olduğu görüşüne varılmış ve bu yönde çalışılmaya başlanmıştı. Dökümanter film de, yaşanan gerçekliği gösteren ya da sanatsal bir biçime sahip olan gösterileri kaydeden bir araç, bir gösteriydi. Örneğin çok zekice hazırlanmış, fantezi dolu Melies filmlerinde olduğu gibi. Oysa sinema sanatı bu değildi. Bu uydurulmuş, sinemaya, bütünüyle sinematografik denebilecek, pek çok hile aracılığıyla uyarlanmış tiyatrovari bir şeydi. Melies, sinemadaki her türlü hilenin ilk bulucusu olmasına ve verdiği yapıtların özgünlüğüne ve ilginçliğine karşın, sinematografik bir anlama sahip yapıtlar üretmemiştir. Sinemanın dışavurumcu olanakları, yavaş yavaş, kurgu ve daha bir sürü şey aracılığıyla bulundu. Öyleyse benim için sinema tarihi önce yeni bir dışavurum aracının gelişmesi ve oluşmasının tarihidir. Bir anlamda "dil" sözcüğüne geniş bir anlam kazandırarak yeni bir dilin tarihi de diyebiliriz. Ve bu gelişen yeni dilin yanı sıra, gelişen bir sanatın da tarihidir. Bu dil ya da sanatın gelişmesi çeşitli sanatsal ve toplumsal etkilerin bir sonucudur. Bu yüzden total bir sinema tarihi yazılamaz. Maddi açıdan bu olanaksızdır. Çünkü böyle bir şey yapmaya kalkışmak 60 ciltlik bir sinema tarihi yazmayı ve pek çok kişinin birlikte çalışmasını gerektirir. Oysa birçok kişi çalıştığı zaman da çok biçimli ve çeşitli yönlere doğru dağılıp giden bir sinema tarihi çıkacaktır ortaya. İktisat tarihi, siyasal ve toplumsal tarihler de işe katılınca ya birçok sinema tarihinin yazılması ya da sinema tarihinin bunlara indirgenmesi gerekecektir. Bu çok-biçimli seçenek karşısında sinema tarihine bir anlam verebilmek için her seferinde bir tema seçilmesi zorunlu olacaktır. Ya dilin ya da biçimlerin tarihini inceleyeceksiniz ki ben bu sonuncuyu seçtim ve sinemanın biçimsel tarihini inceledim. Ancak bunu ekonomik ve toplumsal etkiler gibi dış etkileri ikinci plana iterek yaptım. Ya da tam tersini yapmak gerekecekti ki bunu da düşündümse de, doğal olarak yapamazdım. İçerikler, toplumsal ve ekonomik etkiler düzeyinden yola çıkarak sinemaya yaklaşmak ve bir başka sinema tarihi yazmak mümkün. Benden sonra gelen öbür sinema tarihçilerinin bu işi yapacaklarını umuyorum. Bu yapılması gereken bir iş olarak durmaktadır. Sonuç olarak ben biçimsel bir sinema tarihini gerçekleştirdim. Bir seçim yapmak ve kendime bir yol çizmek durumundaydım. Benim yolum ise her şeyden önce filmsel dilin biçimsel gelişmesinin tarihini incelemekti. Bugün yapılması gereken şey ise: sinemanın, film içeriklerinin, dramatik güdümlenmelerin vb. gelişmesini ekonomik ve toplumsala oranla incelemektir. Bir başka deyişle yapılabilecek birçok sinema tarihi vardır. Fransa Tarihi için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Bir tane Fransa tarihi yoktur, on tane, yirmi tane Fransa tarihi vardır ve bakış açıları onları yazan tarihçilere göre değişmektedir. Doğal olarak Waterloo ve Marignan yenilgileri bir tarihçiden ötekine değişemez. Ancak bu savaşların koşulları ve sonuçları burjuva ve gerici bir tarihciyle, marksist bir tarihçiye göre değişik olabilir. Sonuç olarak yapılabilecek birçok sinema tarihi vardır.

-Siz de kendi sinema tarihinizi yazdınız?

Jean Mitry: Evet, ben de kendi sinema tarihimi yazdım. Benden önceki tarihçilere ve özellikle de Georges Sadoul'a çok şey borçlu olduğumu söyleyebilirim. Sadoul'da sevmediğim tek şey yazdığı tarihin parçalanmış, bölük pörçük olması ve süreklilik taşımamasıdır. Benim yaptığım ise bu çok-biçimli gelişmede pek çok yapıt aracılığıyla sürekliliği yeniden bulmaktı. Ben bu sürekliliği bulmaya ve korumaya çalıştım çünkü çok önemli olduğunu düşünüyordum. Bundan sonra toplumlardan yola çıkarak sinemaya yaklaşacak olanlar da benzer bir yol tutturabilirler. Sorun tek başınıza bir sinema tarihi yapabilme olanaksızlığıdır. Az önce de söylediğim gibi bu iş için 60 ciltlik bir sinema tarihi bile yeterli olmayacaktır. Bu işi bir ekiple yaptığınızda da işin raydan çıkma tehlikesi vardır.

Çünkü bir sinema tarihi yazmak için bir araya gelmiş dört ya da beş tarihçinin kafası bir beynin dörde ya da beşe bölünmüş parçaları değildir. Bu dört ayrı düşünce dört ayrı yöndür. Bu koşullardaysa bir sinema tarihinden değil, bir sinema ansiklopedisinden söz edilebilir. Bir yol ya da bir yöne sahip olan bir çalışmanın ancak tek başına yapılabileceğine inanıyorum. Bence on tarihçinin yapacağı bir tarih yerine on ayrı tarih yapmak daha doğru bir düşüncedir. Her biri kendi görüş ve bakış açısını getireceğinden daha zengin bir tarih elde edilecektir.

-«Sinemanın Estetik ve Psikolojisi" adlı yapıtınızda özellikle "Yapılar ve Biçimler" üstünde duruyorsunuz. Bugün bu iki temel öğe dışında başka şeyler de bulunduğunu düşünüyor musunuz?

Jean Mitry: Hem evet, hem hayır. Yapılar biçimler temel öğelerdir. Ne yazık ki "Sinemanın Estetik ve psikolojisi" başlığının da kötü bir başlık olduğunu düşünüyorum. Biraz ukala olsaydım Kant'tan esinlenerek şöyle derdim: "Gelecekteki Bütün Estetiklere Giriş". Güzel bir başlık olurdu. Gerçekten de yapıttaki yazılar uzun uzadıya girişlerdir. Ben bir kuram ya da sistem getirmiş değilim. Yalnızca gelecekteki estetiklerin olası temellerinin neler olabileceğini aydınlatmaya çalıştım. Psikolojik temeller: İmgelerin algılanması, imgelerin zihinsel yapıları, kurgu ile ilişkileri. Filmsel dışavurum aracını oluşturan bütün dışavurum öğelerinin temelleri... Bunları herkesin hizmetine sunmak ve diledikleri gibi kullanmalarını sağlamak. Sonuç olarak sinemanın şu olması ya da bu olmaması gerektiğini söyleyen bir kuramcı değilim. Ve bu anlamda herhangi bir kuram ya da sistem geliştirmedim. Yalnızca sinema ancak bu verilerden yola çıkılarak yapılabilir dedim. Ve bunlardan yola çıkılarak pek çok estetik denenebilir.

-Umberto Eco'dan yola çıkarak "Estetik ve Psikoloji"nizin açık bir yapıt olduğunu söyleyebiliriz.

Jean Mitry: Öyle de diyebilirsiniz. Ben bir estetik sunmadım. Daha önce yapılmış olanlardan yararlandım. Ancak hiçbir zaman sinemayı bu estetiklerin içine kapatmayı düşünmedim. Başka estetik yaklaşımlar olabileceğini hiçbir şekilde yadsımadım. Sinemaya yaklaşmak isteyen estetiklerin bu verilerden vazgeçemeyeceklerini belirttim. Yapmak istedikleri sinemanın dışında kalan bir estetikse o zaman zaten söylenecek bir şey yok demektir. Aynen yazın estetiğinde olduğu gibi. Yazında romanesk ya da şiirsel, romantik ya da gerçeküstücü olunabileceği gibi. Bir sözdizim ve dilbilgisi aracılığıyla her çeşit estetik yapılabilir. Bununla sinemada bir sözdizim ve bir dilbilgisi var demiyorum, çünkü şimdiye kadar hep tersini söyledim. Ancak bir dilbilgisi ya da daha doğrusu önceden belirlenmiş bir takım kurallar yoksa bile, bir imgenin başka bir imgeyle ve imgelerin kendi içlerinde bir takım ilişkileri bulunduğunu gösteren kimi kurallar vardır. Bunlardan kaçmak mümkün değildir. Ve bu sonuçlara seyircinin zihniyetinden, bilgi birikiminden gündelik yaşamından yararlanılarak varılmıştır.

-Günümüzde dünya sineması üstünde değilse bile Batı sinemasının büyük bir bölümü üstünde varlığını hissettiren bir estetik biçim vardır diyebilir miyiz?

Jean Mitry: Ne yanıt verebileceğimi bilemiyorum. Hem evet, hem hayır. Kimi eğilimler var. Ancak bunlar çok çeşitli eğilimler. Sinema yaşayan bir şey ve çok çeşitli biçimler yönünde ilerleyen ve hâlâ sürekli olarak kendini bulmağa çalışan bir sanat. Televizyonun sinemayı etkilemiş olduğunu söylemeden geçemeyiz. Belki sinematografik biçimleri değil, daha çok anlatım yapılarını etkiledi. Klasik anlatı yapılarını kullanmayla yetinmek yerine, haber ve röportaj kavramları, özetleme yöntemleri anlatı yapılarını belli bir ölçüde değiştirdi. Artık bir film eskiden kullanılan yöntemlerle yapılmıyor. Aynı zamanda sinemanın kendinde ve seyircide görülen gelişmeler günümüzde filmlerin başka ve daha incelikli bir şekilde yapılmalarını sağlıyor. Bir anda kolayca şimdiki zamandan geçmişe, düşselden

Bedirhan Toprak

MÜKEMMELDE

gölgeden kanatlarımla bakıyorum şimdi burdan

aşağıda dilsiz bir göl halinde ekşiyor oranın suları
kaynaklarında kilitli pınarlarıyla neşesiz
uzuyorlar cılız ve kimsesiz
korkak ama

ben engin ve gözyaşlı uçuşları çiziyorum kaçıncı

oraya suları
avunuşun koylarında alışkın mekiğini işliyor elleri gölün
kendi kıyılarını dövüyor dalga ve dönüyor suyuna
ömrü bir mum gün peşinde
yılgın ama

yazılmadık yeri kalmıyor gökyüzünün

oraya suları
geceye tek bir iz saklayamadan saçlarında
bir eli sürüyorlar bir git gel'i bir yorgun adı
kapanıyor siperevlerinin penceresiz odaları
kapılarında beyaz bayrak
çok yenik ama

etim yok diyorum suyum yok diyorum kanatlarım diyorum işte diyorum
ama oraya suları
ellerine bakıyorlar gözlerine dudaklarına saçlarına
sırsız aynalarında tozlanan kuşlarına
dilsiz — ve bu yüzden yitiyor rengi tüylerinin — diyor gece
aldırmıyor unutuyorlar
bir kendi denizi kuruyorlar çiçeksiz çarşafları oyuncaklarıyla
bataklığa ama

ama derim ben ben hep derim
her renk kalem bulunur kalemliğimde

burda beyaza yazılı yapraklar bırakıyorum kanatlarından

yaşanana geçebilmek mümkün olabilmektedir.

-Deneysel sinema ve dökümanter sinemanın da etkisi olduğunu düşünüyorsunuz o halde.

Jean Mitry: Tabii. Hemen her şeyin etkisi oldu. Deneysel sinemanın etkisi, televizyonun etkisi, modern edebiyatın etkisi ki bu sonuncusu hem etkilemiş, hem de sinemadan büyük ölçüde etkilenmiştir. Yeni Roman ve daha gerilere gitmek gerekirse bütün Anglo-Sakson edebiyatı Faulkner, Dos Passos ve öbürleri belirgin bir şekilde sinemanın etkisi altında kalmışlardır. Bütün sanat dalları arasında karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Televizyona gelince televizyon küçük bir sinemadır. Genellikle televizyon için film yapılmaz. Yapılanlar da alelacele yapılır. Ancak aralarında iyileri de vardır. Şimdi yapılan televizyon dizileri eskiden sinema için yapılan dizilere benziyor (roman sinema). B seriden filmler gibi. Oysa ben televizyondan söz ettiğim zaman özellikle röportaj ve konuşmalardan söz ediyorum ki bunlar anlatı yapılarını etkilemiş olan biçimlerdir. Bir hikâye artık eskisi gibi bir başlangıç, bir gelişme ve bir sonla çizgisel bir biçimde anlatılmıyor. Günümüzde birçok film röportaj, konuşma, araştırma biçimlerini benimsemiş durumda ki söylemek istediğim de bu. Bir iletişim aracı ya da dökümanter üreticisi olarak televizyon, kendisi için üretilmiş B seriden filmleri gösteren televizyon değil. İşte bu anlamda bir televizyon etkisinden söz ediyorum. Öte yandan teknik alanda önemli buluşlar gerçekleştirildi. 1960'lı yıllarda çok daha duyarlı film şeritleri, hafif ve çok daha kolaylıkla kullanılabilen kameralar üretilmeye başlandı. Bütün bunlar "direct" bir sinemanın gerçekleştirilmesini sağladı. Bu yeni araç ve gereç o eski ağır ve hantal aletlerin yerini alarak bir dinamizm sağladı. Örneğin Champs Elysee'de iki oyuncuyla bir kahveye giriş sahnesi çekmek istediğinizde bir yığın polisin yardımıyla yer açmaya, elli yardımcı ve elli projektör kullanmaya gerek kalmadı. Bu yeni teknikle daha doğal ve özgür ve daha az yapay bir şeyler çekme olanağı doğdu.

-Öyleyse sizce bütünüyle değişik bir televizyon estetiği de söz konusu olamaz?

Jean Mitry: Hayır. Kesinlikle olamaz. Şu andaki televizyon estetiği yoksul bir sinema estetiğidir. Bu estetik doğal olarak sinemanın başlangıcında dolu dizgin filmler çevrilirken de vardı. Ancak bugün sinemayı televizyondan ayıran bir şey yoktur. İstenirse televizyon için de çok güzel şeyler yapılabileceğinden hiç kuşkum yok. Geleceğin bizler için neler gizlediğini bilemiyorum ancak yakın bir gelecekte sinema ile televizyon arasında pek büyük bir farklılık kalmayacağını tahmin ediyorum. Bugün artık elektronik bir kamerayla yapılmış filmler görmeye gidiyoruz. Yakın bir gelecekte yalnızca bu teknikle üretilmiş filmleri görmeyeceğimiz ne malum? Projeksiyon düzeyindeki ayrım olayı sürüyor. Çünkü sinemada filmi perdeye gönderiyorsunuz. Oysa televizyon gözünüze noktalar aracılığıyla bir takım imgeler gönderiyor. Ve bu noktalar gözümüzün önünden büyük bir hızla geçtiklerinden biz imgenin bütününü algılıyoruz. Sonuç olarak televizyon imgesi de perde imgesi gibi algılanıyor ancak televizyonda algılama belki biraz daha yorucu oluyor. İkisi arasındaki ayrım mali sorunlar nedeniyle niteliksel düzeyde kalmaktadır. Ancak bunun değişmez olduğu söylenemez. 1904 yılında sinemanın gelecekte ne olabileceğini söyleyebilmek oldukça güçtü. Bugün de televizyonun gelecekte ne olabileceğini söyleyebilmek oldukça güç.

-Sizi bir sinema tarihçisi, estetikçisi, kuramcısı ve aynı zamanda bir filmolog ve semiyotikçisi olarak adlandırıyoruz. Buradan yola çıkarak sizden olanaksız olduğunu bildiğimiz bir şeyi, başlangıcından günümüze Batı sinemasını etkilemiş olan estetik ve kuramsal akımları çok genel ve özetle anlatmanızı isteyebilir miyiz?

Jean Mitry: Bu büyük kuramların listesini yapmak anlamına gelecek. Ancak

büyük kuramcıların her zaman için birer kuramcı olması gerektiğini söyleyemeyiz. Kimileri kendilerine rağmen kuramcı oldular. Örneğin bir Griffith, bir Gance hiçbir zaman için birer kuramcı olamadılar, ancak onların filmlerinden yola çıkılarak birtakım kuramlar oluşturuldu. Öyleyse yaptıkları araştırmalar kuramsal olarak ortaya çıktıkları andan itibaren bir anlam kazanmaya başladı. Bence dünya sinemasını etkileyen üç büyük adam var; dünyanın en büyük sinemacıları olduklarını söylemiyorum, yaratıcılık ve sinemaya olan katkıları açısından değerlendiriyorum: Griffith, A.Gance ve Ayzenştayn, Bunlar üç büyüklerdir. Gance'ı içerik ve yararlılığı açısından ele alırsak söylenecek çok şey olduğunu biliyorum ve Gance'dan daha büyükler olduğunu da biliyorum. Ancak bizim konuştuğumuz anlamda, bir dilin oluşturulması anlamında, bunlar en büyüklerdir. Fritz Lang, Gance'dan daha büyüktür, ama büyük kuramcılar düzeyinde Fransa'da ilk olarak Jean Epstein var. Canudo, L.Delluc, ilk Amerikalı psikolog kuramcı Munsternberg, ki sinemanın anlatımcı etkisini ilk anlamış olanlardan biridir. Avrupa'da ise bu işlere ilk başlamış olan kuramcı Jean Epstein'dır. Canudo ve Delluc sinemadan söz eden büyük ama ona dışardan bakan yazarlardır. Bilimsel anlamda bu işi ilk yapmış olan kişi bence Jean Epstein'dir.Jean Epstein, sinemanın gizemlerine değilse de, ilkelerine ilk varan kişidir. Ondan sonra ortaya Ayzenştayn çıkmıştır. Epstein'dan çok daha önemli olmakla birlikte ondan sonra gelmiştir. Daha sonra Pudovkin, Tinianov, Etienbov, Avrupalılardan Bela Balazs, Rudolph Arnheim sessiz sinema döneminin önemli kuramcıları olmuşlardır. Modern dönemde ise Edgar Morin, Andre Bazin, Georges Cohen-Seat ihmal edilemezler. Christian Metz, Roland Barthes sinemayla ilgilenmeleri açısından önemlidirler. Cahiers du Cinema ekibi vardır. Bütün bir entellektüel akım sinemayla ilgilenmeye başlamıştır.

-Size göre toplumdaki üretim ilişkileri açısından görülen değişiklikler sinemada da bir takım değişiklikleri zorunlu kıldı mı?

Jean Mitry: 1910'lu, 1920'li yıllarda kurulan Hollywood tipi üretim ilişkileri o güne kadar görülmüş olan üretim tiplerini büyük ölçüde değiştirmiştir. Ekonomik yapı diyelim Fransız tipi film üretimini etkilemiştir. Sinemanın sosyo-ekonomik açıdan incelenmesi oldukça önemli bir olaydır. Örneğin yazdığım sinema tarihinde bir İngiliz üretim tipi vardır ki oldukça ilginçtir. Çünkü İngiliz sinemasının gelişmesini bir testerenin dişlerine benzetebiliriz. 1900-1904 yılları arasında İngiliz sinemasının müthiş verimli bir sinema olduğunu görüyoruz. Bu tarihten sonra büyük bir çöküş başlıyor. 1912-1913 yıllarında İngiliz sinemasının yeniden doğuşuna tanık oluyoruz. 1914 yılında savaş çıkıyor ve yeniden çöküş. 1924-1925 yıllarında İngiliz sineması bir kez daha doğuyor. Üç yıl sonra bir kez daha batıyor. Konuşan sinemanın başında Aleksandr Korda ile yeniden doğuşu ve yeniden çöküşü. İngiliz belgeselci okulu ile birlikte yeniden doğuşu ve yeniden çöküşü. Bütün bu iniş çıkışların nedenlerini nerede bulabiliriz? Sanatsal açıdan yapılabilecek hiçbir açıklama yok. Açıklamayı ancak ekonomik açıdan yapabiliriz. Oysa ekonomik açıdan da İngiliz sineması örneğin stüdyolar ve dağıtımcılık açısından sürekli bir gelişme göstermiştir. Dengesizliğin kaynaklandığı yer üretimdir. İngiliz dağıtımcılık sistemi, İngiliz ve A.B.D. kaynaklı olarak dağıtılacak bol miktarda film bulmasına karşılık, film üretimini denetleyememiş ve elinde tutamamıştır. Bir ara Rank Organisations'da üretim hızlanmış ancak sonuçta bu şirket de iflas etmiştir. Üretim ilişkileri dediğimiz şey işte budur. Ülkenin ekonomik durumuyla film üretimi birbirleriyle yakın ilişkiler içindedir.

-Genel bir değerlendirmeye göre sizce Amerikan sinemasının yeri neredir?

Jean Mitry: Bence olay 1914 Savaşı'yla başlıyor. 1914 yılına kadar Avrupa sineması sürekli gelişen bir sinemaydı. Dünyanın en önemli sinema şirketi ise dünya boyutlarındaki dağıtım örgütlenmesiyle Pathe şirketiydi. Örneğin A.B.D.'deki Pathe temsilciliği, 7-8 Amerikan şirketi olmasına karşın, tek başına Amerikan film tüketiminin %50'sini karşılıyordu. 1914 yılında savaşın başlamasıyla birlikte herşey allak bullak oldu. Savaş sırasında büyüyüp gelişen iki sinemadan söz edebiliriz ki bunlar: Rus ve Alman sinemalarıdır. Savaşa kadar gelişme gösteren İngiliz, İtalyan ve Fransız sinemalarıysa çöktüler. Oysa perdelerin filmlerle beslenmesi gerekiyordu ki bu da Amerikalıların işine yaradı ve Amerikan sineması bu fırsatı çok iyi değerlendirdi. Yara alan bir gemiye suların saldırması gibi Amerikalılar da film piyasasına saldırdılar. Bir kez tutununca da olay bitmiş sayılırdı. Fransız, Alman ve İtalyan sinemalarının yeniden doğuşu bu gidişi durdurabilmek için yeterli olamazdı. Öte yandan Amerikalıların tutturdukları bir film kalitesi de vardı. Bu kaliteyi tutturamamış olsalardı şimdiye kadar Amerikan sineması diye bir şey kalmazdı. Hem biçimsel, hem de ekonomik açıdan egemen olmasını bilerek etkinliklerini sürdürdüler.

-Sizce günümüzde sinemanın bir hamle yapması için film okuma kodlarında bir değişiklik yapılması zorunlu mudur?

Jean Mitry: Hem evet, hem hayır. Okuma kodu olarak neyi adlandırdığımıza bağlı. Aynen yazında olduğu gibi. Çağdaş bir romanın okunma kodlarıyla Balzac ya da daha önceki dönemlerdeki okuma kodları arasında bir değişiklik olup olmadığı sorulabilir. Gerçeküstücü şiir ile bir Boileau ya da Malherbes şiirini okumanın aynı şey olmaması gibi. Bir gelişme olduğu kaçınılmazdır. Ama temelde bir değişiklik yoktur. Breton ya da Aragon'un sürrealist dönemdeki yazıları ve şiirleriyle Aragon'un günümüzde yazdıkları arasında büyük farklar vardır. Ancak kullanılan dilbilgisi kurallarında, sözcüklerde, temelde bir değişiklik yoktur. Değişik olan bunların kullanılış tarzlarıdır. Belki de dilsel açıdan değil, anlatı açısından bir okuma kodundan söz edilebilir. Örneğin Victor Hugo döneminde yazılmış bir şiirle sürrealist bir şiir aynı şekilde yazılmamıştır. Okuma kodları da stiller ve estetiklerin değişmesiyle birlikte değişim gösteriyorlar. Ancak *a priori* bir okuma kodu yoktur; okunacak olan şeyler okuma kodlarını dönüştürebilirler. Sürrealist düşünce ve biçim bir yazınsal biçim değişikliğine neden olmuştur, yoksa tersi değil.

-Bakanla bakılan arasında karşılıklı bir etkileşim yok mudur?

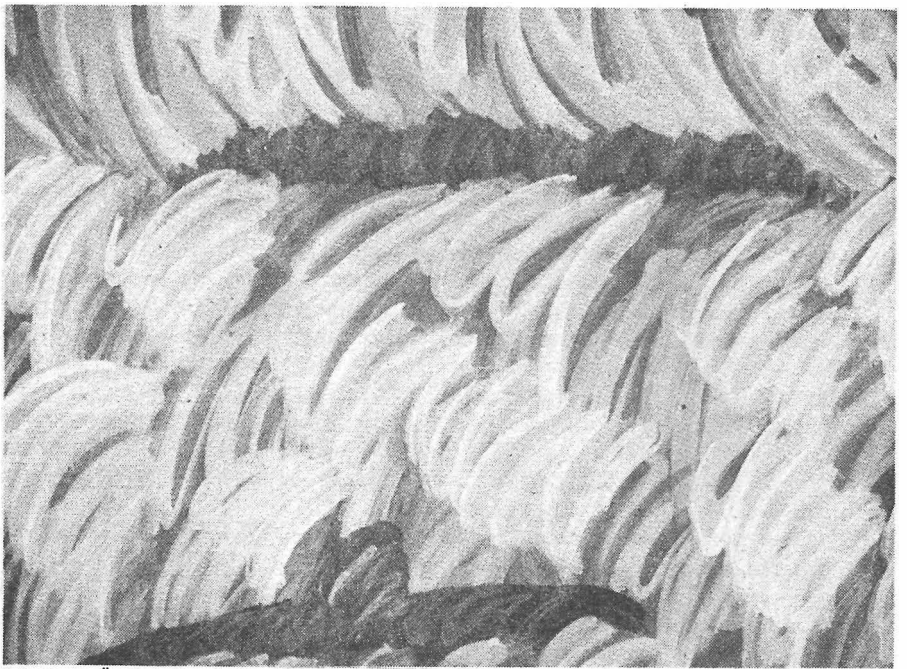
Jean Mitry: Doğal olarak gösterilen ve gösteren arasında ilişkiler ve karşılıklı etkiler vardır, biri olmadan öbürü olamaz. Ancak okuma kodu okunacak olan şey tarafından belirlenir ve biçimlenir. Sinemadaki filmsel anlatım biçiminin filmsel anlatıyı biçimlendirmesi gibi.

-Bu arada anlatıcının da kendi anlatım biçimini empoze etmesinden söz edilebilir..

Jean Mitry: Sinemadaki anlatım biçimleri giderek gelişmektedir. Çünkü anlatım biçimleri sürekli olarak birbirlerine dönüşüyor. Anlatım biçimlerindeki dönüşümler ise okuma ve anlama biçimlerindeki dönüşümlere neden oluyor. Gene de *a priori* bir okuma kodundan söz etmek mümkün değil.

-Günümüzde bütün sinema kuramlarının semiyolojik akım tarafından yutulduğunu söyleyebiliriz. Sizce bu akım sınırlı bir akım mı, öncekiler gibi bir akım mı, yoksa geleceği parlak olan bir akım mı?

Jean Mitry: Bu oldukça ilginç bir soru. Ancak bu soruya bir ciltlik bir kitapla yanıt vermeyi yeğlerim. Gene de bir şeyler söylemek gerekirse, Barthes'ın ya da Metz'in semiyolojisi yapısalcılık üstüne kurulmuştur ki yapısalcılık adlı bu akım, önce dilbilim üstüne değil, Claude Levi-Strauss tarafından antropoloji üstüne



Büyükada Önünde Denizaltı, 1985, akrilik, 130x97 cm Ömer Uluç

kurulmuştur. Bu araştırma yirmi yıl öncesine kadar oldukça sönük bir bilim dalı olan dilbilime uygulanmaya başlanmış ve dilbilimin müthiş bir atılım yapmasını sağlamış ve bugün artık modası geçmiş bir akım haline gelerek Chomsky'nin dönüşümcü üretimsel dilbilgisi tarafından aşılmıştır. Yapısalcılık önemli bir hareket olmuşsa da günümüzde yavaş yavaş eskimeye başlamıştır. Metz tarafından kurulmuş olan bütünüyle yapısalcı film semiyolojisi ise yine Metz tarafından yapılan açıklamalara göre aşılmaya başlanmıştır. Ancak oldukça önemli bir akım olduğunu unutmamalıyız. Christian Metz'in bir açmaza saplanıp kalacağını 1964 yılında yazmıştım. Ve öyle oldu. Kendisi de kabul etti. Bir sonuca varmıyor çünkü, hiçbir şeyi açıklamıyor. Pek çok şeyi çözümlüyor, çok değerli katkıları olduğunu yadsıyamayız. Çünkü o güne kadar süregelmiş çözümleme yöntemlerinden çok daha zengin. Dilbilimin ya da semiyolojinin dil ya da söz dağarcığı, sinemanın kendi kendini daha iyi aydınlatmasına yardımcı oldu. Metz'in bence, takılıp kaldığı yer dilbilimsel bir semiyoloji terminolojisinden yola çıkarak onu sinemaya uygulamaya kalkışması oldu. sinemaya dilbilgisel kurallar ya da biçimler üstüne kurulmuş bir semiyoloji uygulamak istedi. Oysa bu mümkün değildi. Sinema hiç kuşkusuz semiyolojik bir olaydır, çünkü bir dildir, gösteren ve gösterilen ilişkileri vardır. Ancak dilbilimsel semiyolojiden bütünüyle farklıdır. Ondan esinlenebilir ve esinlenmelidir de. Ancak esinlenmek kopyasını çıkarmak demek değildir. Film semiyolojisi, semiyolojideki temel öğeler ve yol göstericiler bulunup onlardan yararlanılarak kurulabilir, ama bunlar onu oluşturmaya yeterli değildir. Ben Metz'e her zaman sinemada kodlaştırma ve dilbilgisi bulunmadığını, sinemanın bir sözdizimi olmadığını söylemişimdir.

-Bir sonuca varmamak da bir tür sonuca varma biçimi değil midir?

Jean Mitry: Bu araştırma oldukça önemlidir. Ve Metz, nereye kadar gidilebileceğini göstermesi açısından küçümsenmeyecek bir iş başarmıştır. Bence,

çalışması oldukça ilginçtir. İyi bir arkadaşım olmasına karşılık onun bu çalışmalarının karşısında olmuşumdur. Onun kuramlarını bütünüyle yadsımıyorum. Sıfıra da indirgemiyorum. Tam tersine bir canlılık getirdiğine inanıyorum. Yalnızca bir çıkmaza götürdüğünü söylüyorum. Çünkü Metz'in semiyoloji çalışmaları bir filmin nasıl iş gördüğünü, nasıl anlattığını gösterirken neden bir anlamı olduğu sorusunu açıklamamaktadır. Benim için önemli olan budur.

-1976 yılında "Le Signifiant İmaginaire" adlı yapıtında psikanalizden de yararlanarak yön değiştirdiğini biliyoruz...

Jean Mitry: Ben de ona bunu söylemiştim. Psikanalizde, sinematografik biçim açısından anlamlı bir neden bulunamayacağını, ama içerik ve içeriğe bağlı güdümlemeler açısından dilbilimsel semiyolojiden çok daha geniş ve derinlemesine bir anlam bütünüyle karşılaşabileceğini söylemiştim. Metz de bana bir psikanalist olmadığını, psikanalizin içine saplanıp kalmak istemediğini söylemişti. Olayın beni ilgilendiren yönü içerikten çok biçimsel olduğundan bence, psikanaliz bilinçaltı ya da bilinçötesinden kaynaklanıp, dönüşebilen yapıların açıklanmasında yeterlidir. Ve dilbilgisi gibi *a priori* kurallar üstüne kurulmamıştır. Bu yüzden çok daha geniş bir araştırma alanına sahiptir. Metz dilbilimsel semiyoloji ile bir çıkmaz sokağa girmişken, psikanalizle bir yerlere varabilir. Psikanalizin de kusurları olmakla birlikte dilbilimden çok daha geniş bir alan üstüne yayılabilmektedir. Daha belirsiz ancak çok daha geniş bir alan.

-Üçüncü Dünya Sineması konusunda ne düşünüyorsunuz? Sizce dünya pazarı içinde nasıl bir yere sahip olabilir?

Jean Mitry: Burada beni kıstırdınız işte. Üçüncü Dünya sineması konusunda pek bir şey bildiğimi söyleyemem. Üçüncü Dünya sineması bugün var. Eskiden yoktu. İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana bir Üçüncü Dünya sineması var. Oldukça gelişti. Üçüncü Dünya sineması derken Polonya, Çek ya da Bulgar sinemasından değil, özellikle Afrika ve Latin Amerika sinemalarından söz ediyorum. Çünkü İkinci Dünya Savaşı'ndan önce bu sinemaların adları bile anılmazdı. Varlıkları ekonomik durumlarıyla yakından ilgili. Örneğin bir Mısır sinemasını ele alacak olursak çok film üretilmesine karşın üstünde durulabilecek oldukça az film vardır. Mısır sinemasının sorunu bütün Arap uluslar tarafından anlaşılamaması, bir dil bütünlüğüne sahip olamaması idi. Bu sinemanın etki alanını sınırlayan unsur da budur. Örneğin birkaç yıl önce Perpignan Festivali'nde Küba sinemasından bir dizi ilginç örnek görmüştüm. Umberto Solas gibi büyük bir sanatçının iki müthiş filmini izledim ve şaşırdım. Ancak Küba sinemasında İspanyolca konuşuluyor ve eylem alanı bütün Latin Amerika'yı kaplayabiliyor. Oysa Arapça bir değil, birçok dil. Birkaç Arapçadan söz edilebilir. Hindistan için de aynı şeyi söylemek mümkün. Bombay'da üretilen filmi Madras'lılar anlamıyor örneğin. Öte yandan dil sorunu üretim kısıtlamasında hem sınırlama, hem de büyük maddi külfetlere yol açtığından ulusal sinemaların gelişmesini büyük ölçüde etkilemektedir. Amerikan sinemasının bütün dünyaya yayılmasını İngilizce'nin dil olarak yaygınlaşmasına ve etkinlik kazanmasına bağlayabilmek mümkün.

-Yaşamın her alanına girmiş olan audio-visuel'in bu yaygınlığını sinema sanatının gelişmesi açısından olumlu mu, yoksa olumsuz mu görüyorsunuz?

Jean Mitry: Kesinlikle olumlu olarak kabul ediyorum. Sinema geliştikçe kendisine benzemeyenlerden ayrılacak, ayrımlanacak, zenginleşerek seçkin bir yere sahip olacaktır. Bence, bir sınır olamaz, çünkü dogmatik bir insan değilim. Ben sinemanın şöyle ya da böyle olması gerektiğini söylememekle birlikte sinemanın sinematografik olmak zorunda olduğunu düşünüyorum. Bir başka deyişle, sinemanın temelleri imgeler arası ilişkiler ve imge ile söz ilişkileridir. Sinema kendini ancak onlarla anlatabilir. Konuşan insanların karşısına kamerayı

Ali Asker Barut

KIVIRCIK MARUL TARLASI DENİZ

Kıvırcık marul tarlası deniz
gürültüyle sarıyor dalgalar sandalların çevresini
bir öndeki dalganın omzundan aşırarak dalgasını
öne geçiyor dipten hızla gelen dalga

yükseliyor yükseliyor sandal
beyaz kelebek gibi sendeliyor yarı yatık yelkenli
kim nasıl engel olabilir ki
bu en yeni dalganın keyifli çılgınlığına

kolunu uzatıp duvardan içeri bahçeye atlıyor
dizkapaklarına dek ıslıyor kayısıyı
yaşlı kadın ağlıyor hüngür hüngür
elleriyle büyüttüğü o canım kırmızı güllerine

başı tıraşlı çocuk portakalını seviyor avucunda hâlâ
anneannesini gülünç bulup gülüyor
sabunlu çamaşırların iplerden sarktığı bir pazar
portakalının arkasına gizliyor gözlerini

güneş akşama yakın sarışın bir arı
seviyor denizi en çok püfür püfür rüzgârlıyken
kentin beton yükseltilerinin aralarından sıyrılarak
kolayca kıyıya içeri seriliyor

neye yarar bir iki dakikalığına kısa sürmüş gürültü
öyle işe yarar gürültü koparan bir tek dalga bu oldu
gülümsüyor çıktığı her sokak cadde kaldırım ne mutlu
burdaki evlere
ayaklarını sürüyerek geçiyor her günkünden biraz daha
yorgun şiirden dönen ozan

koyarak seyirciye bunu seyrettirmek sinema yapmak değildir. Bu konuşmalar ilginç olabilir ya da gösterilen şey ilginç ve akıllıca olabilir, ama bunun sinema olduğu söylenemez. Böyle bir gösteri karşısında insanın canı sıkılır. Bunu yalnızca fotoğraflar aracılığıyla yapılmış bir yazınsal anlatıma benzetebiliriz. Ben fotoğrafı da severim, ama yapılan işin bir yazın eseri olmadığını söylemek gerekir.

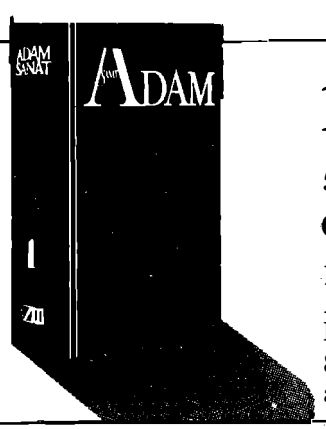
-Öyleyse sinema sizce kurgu ve kombinezonlarla başlıyor.

Jean Mitry: Kurguyla, ama yalnızca kurguyla değil, imge bileşimleri, imge ilişkileri, imge içi ilişkileri ve imge söz bileşimleri ve ilişkileriyle başlıyor. Ben söze karşı değilim. Bir filmde çok konuşulabilir ve bu film aynı zamanda çok sinematografik de olabilir. Bu imgelerin sözlerle kurduğu ilişkilere göre değişebilir. Filmin bütünsel yapısı içinde kullanılışlarına göre değişebilir. Ancak iki insanı karşılıklı oturtup sabit kamerayı karşılarına geçirip yarım saat çekerseniz bunun film olmadığını söylerim. Nasıl her yazılan şeyi bir edebiyat eseri olarak kabul edemezsek perdede her gösterileni de film olarak kabul edemeyiz.

-Son olarak deneysel sinema konsundaki düşüncelerinizi öğrenebilir miyiz?

Jean Mitry: Deneyci sinemanın gösterim açısından başarısızlığını, on beş yirmi dakikalık bütünüyle biçimsel ve kısa bir gösteri olmasına, seyircinin ise sinemaya bir öykü görmek ve eğlenmek amacıyla gitmesi ve deneysel filmlerde bir öykü bulunmamasına bağlayabiliriz. Ayrıca film işletmecileri bu filmleri sinemalarında göstermek de istemiyorlar. Oysa bu filmleri göstermeyi kabul etseler, sayısal olarak küçük de olsa bir kısım seyircinin bunları görmek isteyeceğine inanıyorum. Bugünkü uygulamada ya seyirciye hiç deneysel film gösterilmemekte, ya da yalnızca deneysel filmler topluca gösterilmektedir. Orta bir yol tutturmak kimsenin aklına gelmiyor. Her konuda olduğu gibi, başyapıt düzeyinde deneysel filmler de vardır, sıradan deneysel filmler de vardır. Bu bir sinema sorunu değil, işletme sorunudur. Ticari sinemada olduğu gibi başarılı deneysel filmler vardır, başarısız deneysel filmler vardır. Deneysel sinema bir olasılıktır, yeni dışavurum yolları araştırır ve yeni yollar araştırırken de insan ya başarır ya başaramaz. Denemek sonuçta başarılı olunacağı anlamına gelmez. Öte yandan - bu konuda bana gücenenler olsa-da ben sinemaya yeni bir şeyler getermiş her filmin, öykülü de olsa, deneysel bir film olduğunu düşünüyorum. Örneğin *Potemkin* deneysel bir filmdi. Bütün büyük filmler deneysel filmlerdir. Gance'ın *Napolyon*'u, *Tekerlek*'i Melies'in filmlerinin hepsi deneysel filmlerdir. Her yeni şey bir deney sonucudur. Sözcük biraz lastikli bir sözcük, istediğiniz yere çekip götürebilirsiniz.

Paris, Ekim 1982

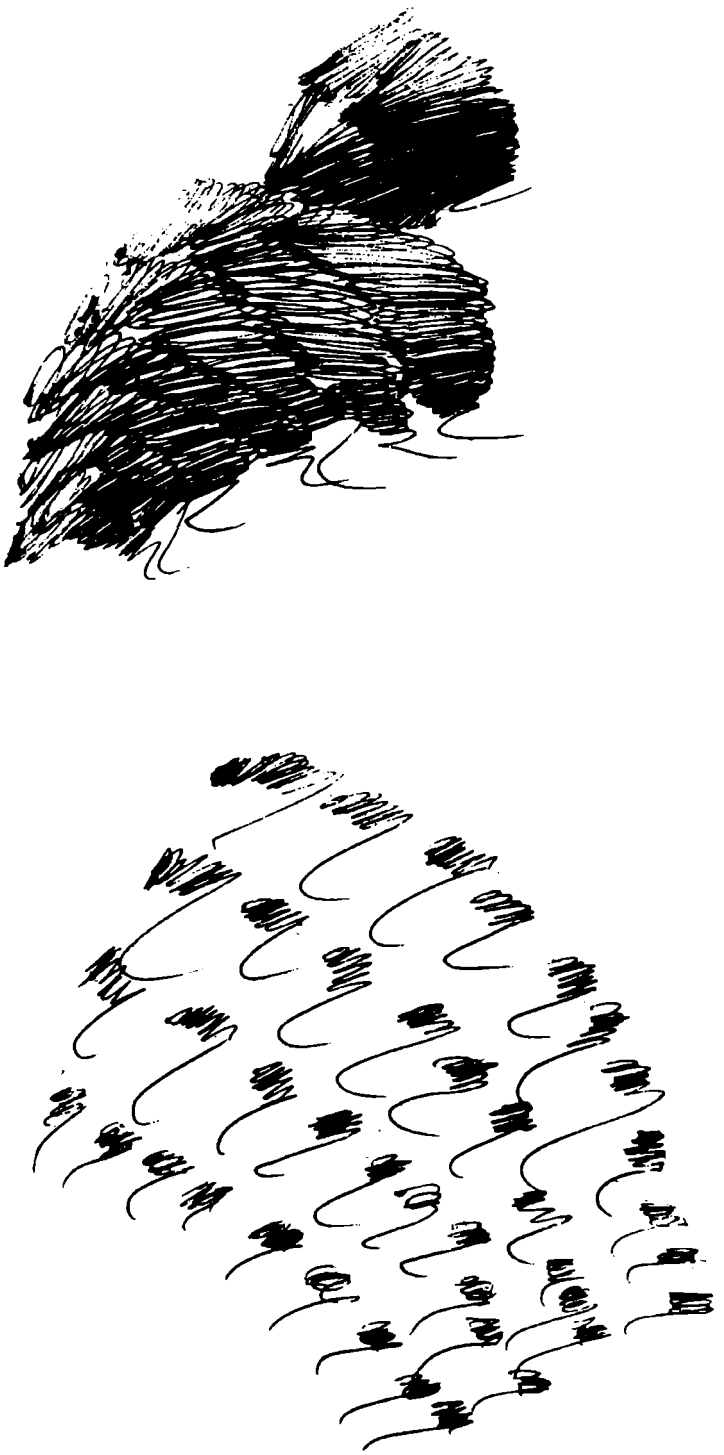


1. Cilt (12 sayı)

5500 TL.

Cilt kapağı: 850 TL.

Posta pulu karşılığında,
ADAM SANAT
Büyükdere Cad. Üçyol Mevkii No 57,
80725 Maslak-İstanbul
adresinden sağlayabilirsiniz.



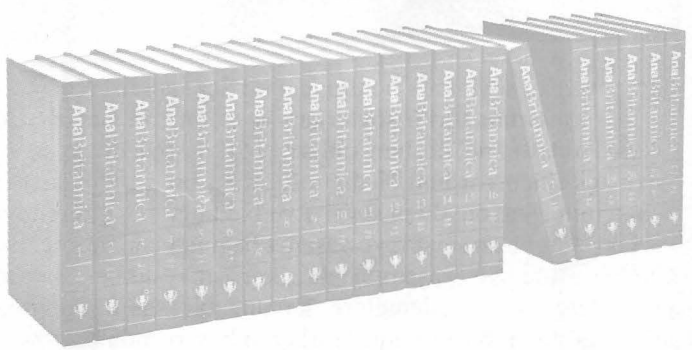
Armalar, Beyoğlu'nda Karşıdan Karşıya Geçiş, Gece, 1973 Ömer Uluç

AnaBritannica'ya abone olacakların dikkatine:

AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi'ne abone olma süresi, 10 Aralık 1986 akşamı sona erecektir.

Okurlarımız bu tarihe kadar, kendileri için en uygun abone olma biçimini seçerek başvurularını yapabilirler.

Abonelik için posta çeki hesabına veya banka hesabına belirtilen miktarda para yatırdıktan sonra alındı makbuzunu "abone istek kuponu" ile birlikte adresimize postalamanız gerekmektedir.
Bunların dışında abone kaydınız için doğrudan şirket merkezine de başvuruda bulunabilirsiniz.



ABONE KOŞULLARI:

Yandaki seçenekleri dikkatle inceleyin. Ödeyeceğiniz miktarı en geç 10 Aralık 1986 tarihine kadar

a) Ana Yayıncılık A.Ş. 248274 no'lu posta çeki hesabına, veya
b) Ana Yayıncılık A.Ş.'nin Yapı ve Kredi Bankası Gayrettepe Şubesi'ndeki 1600 no'lu hesabına, veya
c) Doğrudan başvuru ile şirket merkezine yatırın.

Posta çeki veya banka havale makbuzu fotokopisini yandaki kuponla birlikte gönderin. Belgeler elimize geçer geçmez "AnaBritannica Abone Taahhütnamesi" adresinize taahhütlü olarak gönderilecektir.

AnaBritannica'nın her cildi tamamlandıkça, abonelerimizin adreslerine taahhütlü olarak gönderilecektir. Ciltlerin gönderilmesiyle ilgili bütün posta masrafları Ana Yayıncılık'a aittir.

AnaBritannica aboneleri, üç ayrı dönemde düzenlenecek eğitim ve kültür armağanları kazanma hakkına doğrudan sahip olacaklar, **muhtemel fiyat artışlarından da hiçbir şekilde etkilenmeyeceklerdir.**

ANA YAYINCILIK A.Ş. Büyükdere Caddesi, Uçyol Mevkii, No: 57/4, 80725 Maslak-İstanbul
Tel: 176 26 40 - 176 26 41

ANABRITANNICA ABONE İSTEK KUPONU

SEÇENEKLER (*)	AYLIK TAKSİT MİKTARI	TAKSİT SAYISI	KDV DAHİL TOPLAM FİYAT	SON ÖDEME TARİHİ
TAMAMI PEŞİN	-	-	150.000 TL.	10.12.1986
TAMAMI 4 AY TAKSİTLE	40.000 TL.	4	160.000 TL.	10.03.1987
TAMAMI 8 AY TAKSİTLE	22.000 TL.	8	176.000 TL.	10.07.1987
TAMAMI 12 AY TAKSİTLE	16.000 TL.	12	192.000 TL.	10.11.1987

Adı Soyadı .....
Ev Adresi ..... Telefon (ev) .....
.....
İş Adresi ..... Telefon (iş) .....
Mesleği .....

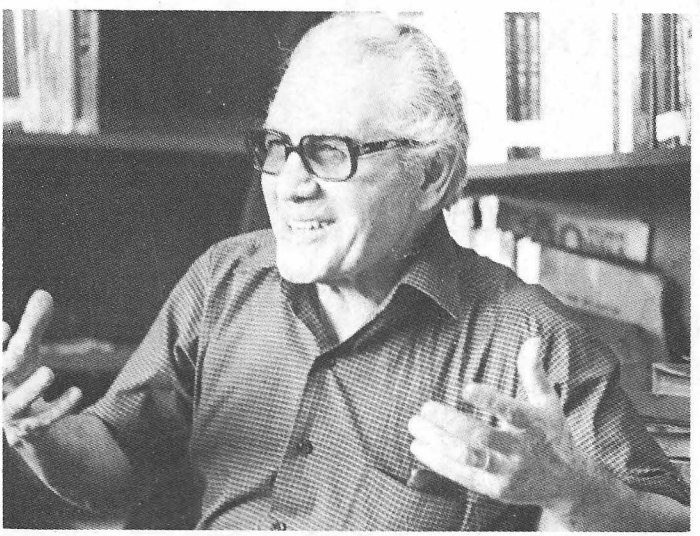
(*) Seçtiğiniz ödeme şeklinin karşısındaki kutunun içine (x) koyarak işaretleyiniz. İmza: .....

AnaBritannica'yı alın. Çocuklarınızın, evinizin, Türkiye'nin bilgi ve kültür ufku genişlesin.

Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopaedia Britannica, Inc. işbirliği ile yayımlanmaktadır.

RUHİ SU'YA SAYGI

Hazırlayan: Mekin Dinçer



"Türkü söylemek benim için bir aşk halidir. En güzel aşklarımı türkü söylerken yaşadım. Ne onlar beni aldattı, ne de ben onları. Türkü söyledikçe yeşeriyor, çiçekleniyordum," diyor Ruhi Su bir yazısında. Bir sanatçının işine duyduğu sevgiyi ve bağlılığı dile getiren bu sözler onun insan sevgisi ve yaşama bağlılığı için de geçerli. Çünkü Ruhi Su yaşamını da, karşısına dikilen bütün güçlüklere ve engellemelere karşın, bir sanat yapıtına dönüştürebilen bir insandı. Görkemli başarısında bir başka halk sanatçısında övdüğü sevgiye, hoşgörüye ve insanın yaratma gücüne olduğu kadar halktan kopuk hiçbir işten, hiçbir insandan hayır gelmeyeceğine duyduğu inancın da payı büyüktür. **Ruhi Su'ya Saygı** yalnız bu kitaptaki yazarların değil, aynı zamanda onu sesinden, sazından, kaleminden tanıyan dostlarının ve on binlerce hayranının da duygu ve düşüncelerini yansıtıyor.

312 sayfa, I. hamur 2200 TL.
III. hamur 1650 TL.

ADAM değerli kitaplar yayımlar.

Çıktı!